

Bajtin, M.

Teoría y estética de la novela
(selección)

LAS FORMAS DEL TIEMPO
Y DEL CRONOTOPO EN LA NOVELA

Ensayos de poética histórica

El proceso de asimilación en la literatura del tiempo y del espacio histórico real y del hombre histórico real, que se descubre en el marco de estos, ha sido un proceso complicado y discontinuo. Se han asimilado ciertos aspectos del tiempo y del espacio, accesibles en el respectivo estado de evolución histórica de la humanidad; se han elaborado, también, los correspondientes métodos de los géneros de reflexión y realización artística de los aspectos asimilados de la realidad.

Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Este término se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad (Einstein). A nosotros no nos interesa el sentido especial que tiene el término en la teoría de la relatividad; lo vamos a trasladar aquí, a la teoría de la literatura, casi como una metáfora (casi, pero no del todo); es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura (no nos referimos aquí a la función del cronotopo en otras esferas de la cultura)¹.

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y con-

¹ El autor de estas líneas asistió, en el verano de 1925, a la conferencia de A. A. Ujtomski sobre el cronotopo en la biología; en esa conferencia se abordaron también problemas de estética.

creto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.

En la literatura el cronotopo tiene una importancia esencial para los géneros. Puede afirmarse decididamente que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo; además, el tiempo, en la literatura, constituye el principio básico del cronotopo. El cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica².

Como hemos dicho, la asimilación del cronotopo histórico real en la literatura ha discurrido de manera complicada y discontinua: se asimilaban ciertos aspectos del cronotopo, accesibles en las respectivas condiciones históricas; se elaboraban sólo determinadas formas de reflejo artístico del cronotopo real. Esas formas de género, productivas al comienzo, eran consolidadas por la tradición y, en la evolución posterior, continuaban existiendo obstinadamente, incluso cuando ya habían perdido definitivamente su significación realmente productiva y adecuada. De ahí la coexistencia en la literatura de fenómenos profundamente distintos en cuanto al tiempo, lo que complica extremadamente el proceso histórico literario.

En los presentes ensayos de poética histórica, vamos a intentar mostrar ese proceso sobre la base del material proporcionado por la evolución de las diversas variantes de la novela europea, empezando por la llamada «novela griega» y terminando por la novela de Rabelais. La estabilidad tipológica relativa de los cronotopos novelescos elaborados en esos períodos, nos va a permitir

² En su *Estética transcendental* (una de las partes principales de la *Crítica de la razón pura*), Kant define el espacio y el tiempo como formas indispensables para todo conocimiento, empezando por las percepciones y representaciones elementales. Nosotros aceptamos la valoración que hace Kant de la significación de esas formas en el proceso de conocimiento; pero, a diferencia de Kant, no las consideramos «transcendentales», sino formas de la realidad más auténtica. Intentaremos revelar el papel de esas formas en el proceso del conocimiento artístico (de la visión artística) concreta en las condiciones del género novelesco.

echar una ojeada a algunas de las variantes de la novela en períodos posteriores.

No pretendemos que nuestras formulaciones y definiciones teóricas sean completas y exactas. Hasta hace poco no ha comenzado, tanto entre nosotros como en el extranjero, una actividad seria en el estudio de las formas del tiempo y del espacio en el arte y la literatura. Tal actividad, en su desarrollo posterior, completará y, posiblemente, corregirá de manera fundamental, las características de los cronotopos novelescos presentadas en el presente estudio.

I. LA NOVELA GRIEGA

Ya en la antigüedad fueron creados tres tipos esenciales de unidad novelesca y, por lo tanto, tres correspondientes procedimientos de asimilación del tiempo y del espacio en la novela, o dicho con mayor brevedad, tres cronotopos novelescos. Esos tres tipos de unidad han mostrado ser extremadamente productivos y flexibles, y en muchas ocasiones han determinado la evolución de la novela de aventuras hasta la mitad del siglo XVIII. Por eso, habremos de comenzar por el más minucioso análisis de los tres tipos antiguos, para desarrollar luego, sucesivamente, sus variantes en la novela europea y revelar los nuevos elementos creados en terreno europeo.

En todos los análisis que siguen vamos a centrar nuestra atención en el problema del tiempo (ese principio esencial del cronotopo) y, principal y exclusivamente, en todo lo que tiene relación directa con ese problema. Todos los problemas de orden histórico-genético los dejamos de lado casi por completo.

El primer tipo de novela antigua (primero, no en sentido cronológico) lo llamaremos convencionalmente «novela de aventuras y de la prueba». Incluimos aquí la llamada «novela griega» o «sofística» que se configuró durante los siglos II-IV de nuestra era.

Citaré algunos ejemplos que han llegado hasta nosotros en forma completa y de los que existe traducción en ruso: la *Novela etiópica* o *Las etiópicas*, de Heliodoro; *Las aventuras de Leucipo y Clitofonte*, de Aquiles Tacio; *Las aventuras de Querea y Calirroe*, de Caritón; *Las efesiacas*, de Jenofonte de Efeso; y *Dafnis y*

Cloc, de Longo. Algunos característicos ejemplos han llegado hasta nosotros en fragmentos y por referencias³.

En esas novelas encontramos el tipo de *tiempo de la aventura*, elaborado cuidadosamente y sutilmente, con todas sus características y matices específicos. La elaboración de este tiempo de la aventura y la técnica de utilización del mismo en la novela son tan perfectos, que la evolución posterior de la novela *pura* de aventuras, no ha añadido nada importante hasta nuestros días. Por eso, las características específicas del tiempo de la aventura se evidencian mejor sobre la base del material de dichas novelas. Las tramas de todas ellas (al igual que las de sus sucesoras directas más cercanas: las novelas bizantinas), revelan un gran parecido y se componen, en esencia, de los mismos elementos (motivos); la cantidad de tales elementos, su peso específico en el todo de la trama y sus combinaciones, difieren de una novela a otra. Es fácil de componer un esquema típico general de la trama revelando las desviaciones y variaciones aisladas más importantes. He aquí ese esquema:

Un joven y una joven en edad de casarse. Su origen es *desconocido, misterioso* (no siempre; este elemento, por ejemplo, no existe en Tacio). Poseen una *belleza extraordinaria*. También son extraordinariamente *castos*. Se encuentran *inesperadamente*, generalmente en una *fiesta* solemne. Invade a ambos una pasión recíproca, *violenta e instantánea*, irresistible como la fatalidad, como una enfermedad incurable. Sin embargo, sus nupcias no pueden tener lugar de inmediato. En su camino aparecen obstáculos que las *retrasan*, las impiden. Los enamorados son *separados, se buscan* uno al otro, *se reencuentran*; de nuevo *se pierden* y de nuevo se encuentran. Los obstáculos y las peripecias corrientes de los enamorados son: el rapto de la novia antes de la boda, el *desacuerdo de los padres* (si estos existen), que destinan a los enamorados otro novio y otra novia (*parejas falsas*), fuga de los enamorados, su viaje, tempestad en el mar, *naufragio*, salvación milagrosa, ataque de los *piratas, cautiverio y prisión*, atentado contra la castidad del héroe y de la heroína, se hace de la heroína una víctima propiciatoria, guerras, batallas, *venta en esclavitud, muertes ficticias, disfraces*, reconocimiento-desconocimiento, traiciones ficticias, tentaciones de castidad y fidelidad, falsas in-

³ *Las increíbles aventuras del otro lado de Tule*, de Antonios Diógenes, la novela sobre Nina, la novela sobre la princesa Chione, etc.

culpaciones de crímenes, procesos, pruebas en juicio de castidad y fidelidad de los enamorados. Los héroes encuentran a sus familiares (si no les conocían antes). Juegan un papel muy importante los encuentros con amigos o con enemigos inesperados, los vaticinios, las predicciones, los sueños reveladores, los presentimientos, los filtros soporíferos. La novela finaliza con la unión feliz en matrimonio de los enamorados. Éste es el esquema de los elementos principales de la trama.

La acción de la trama se desarrolla en un trasfondo geográfico muy amplio y variado: generalmente entre tres y cinco países separados por el mar (Grecia, Persia, Fenicia, Egipto, Babilonia, Etiopía, etc.). Se dan en la novela, algunas veces con mucho detalle, descripciones acerca de particularidades de países, ciudades, diferentes construcciones, obras de arte (por ejemplo, de cuadros), de costumbres de la población, de diversos animales exóticos y milagrosos, y de otras curiosidades y rarezas. Junto con esto, se introducen en la novela reflexiones (algunas veces bastante extensas) acerca de diversos temas religiosos, filosóficos, políticos y científicos (sobre el destino, los presagios, sobre el poder de Eros, sobre las pasiones humanas, sobre las lágrimas, etc.). Tienen en la novela un gran peso específico los discursos de los personajes —de defensa, y otros—, contruidos según todas las reglas de la retórica tardía. Así, la novela griega tiende, por su estructura, hacia un cierto enciclopedismo, propio en general, de este género.

Absolutamente todos los elementos de la novela enumerados por nosotros (en su forma abstracta), tanto argumentales como descriptivos y retóricos, no son nuevos en modo alguno: han existido y se han desarrollado bien en otros géneros de la literatura antigua: los motivos amorosos (el primer encuentro, la pasión instantánea, la angustia) han sido desarrollados en la poesía helenística amorosa; otros motivos (tempestades, naufragios, guerras, raptos) han sido elaborados en la ética antigua; algunos motivos (reconocimiento) han jugado un papel esencial en la tragedia: los motivos descriptivos han sido desarrollados en la novela geográfica antigua y en las obras historiográficas (por ejemplo, en Herodoto); las reflexiones y los discursos han sido desarrollados en los géneros retóricos. En el proceso de génesis de la novela griega, la importancia de la elegía amorosa, de la novela geográfica, de la retórica, del drama, del género historiográfico, puede ser valorada de manera diferente; pero no puede negarse la existencia de un cierto sincretismo de los elementos de estos géneros. La novela

griega ha utilizado y refundido en su estructura casi todos los géneros de la literatura antigua.

Pero todos estos elementos, pertenecientes a géneros diferentes, están aquí refundidos y reunidos en una entidad novelesca nueva, específica, cuyo elemento constitutivo es el tiempo novelesco de la aventura. En un *cronotopo* absolutamente nuevo —«el mundo ajeno durante el tiempo de la aventura»—, los elementos de los diferentes géneros han adquirido un carácter nuevo y unas funciones específicas, dejando por ello de ser lo que eran en otros géneros.

¿Pero, cuál es la esencia de ese tiempo de la aventura en las novelas griegas?

El punto de partida del movimiento argumental, es el primer encuentro entre el héroe y la heroína, y un inesperado estallido de pasión recíproca; el punto que cierra el movimiento argumental es su unión feliz en matrimonio. Entre estos dos puntos se desarrolla toda la acción de la novela. Dichos puntos —términos del movimiento argumental— son acontecimientos esenciales en la vida de los héroes; tienen una importancia biográfica por sí mismos. Pero la novela no está construida a base de estos puntos, sino de lo que hay (transcurre) *entre* ellos. Pero entre ellos, no debe de haber, *en esencia*, nada: desde el comienzo, el amor entre el héroe y la heroína no provoca ninguna duda, y ese amor permanece *absolutamente invariable* durante toda la novela; también es salvaguardada su castidad; la boda del final de la novela *enlaza directamente* con el amor de los héroes que se encendió en su primer encuentro al comienzo de la novela, como si entre estos dos momentos no hubiera pasado nada, como si la boda se hubiera efectuado al segundo día después del encuentro. Los dos momentos contiguos de una existencia biográfica, de un tiempo biográfico, se han unido de manera directa. Esa ruptura, esa pausa, ese hiato entre los dos momentos biográficos directamente contiguos, en el que se estructura toda la novela, no se incorpora a la serie biográfica temporal: se sitúa fuera del tiempo biográfico; el hiato no cambia nada en la vida de los héroes; no aporta nada a su vida. Se trata de un hiato extratemporal entre los dos momentos del tiempo biográfico.

Si las cosas hubieran sido de otra manera; si, por ejemplo, como resultado de las aventuras y pruebas vividas, la pasión inicial aparecida súbitamente en los héroes se hubieran fortalecido, se hubiera autoverificado en los hechos y adquirido las nuevas ca-

lidades de un amor resistente y probado, o si los héroes mismos hubieran madurado y se hubieran conocido mejor uno a otro, tendríamos entonces uno de los tipos de novela europea muy tardía; pero no sería, en ningún caso, de aventuras, ni tampoco la novela griega. Pues en ese supuesto, aunque los términos del argumento hubieran continuado siendo los mismos (la pasión al comienzo y la boda al final), los acontecimientos que retardan el matrimonio hubieran adquirido, en cambio, una cierta significación biográfica e incluso psicológica; se hubieran implicado en el tiempo real de la vida de los héroes, que los modifica a ellos mismos y a los acontecimientos (esenciales) de su vida. Pero en la novela griega falta precisamente esto; hay en ella un hiato completamente puro entre los dos momentos del tiempo biográfico, que no deja ninguna *huella* en la vida y el carácter de los héroes.

Todos los acontecimientos de la novela que rellenan ese hiato son pura digresión del curso normal de la vida; digresión que carece de duración real, de añadidos a la biografía.

Ese tiempo de la novela griega tampoco conoce la duración biológica elemental, de edad. Al comienzo de la novela, los héroes se encuentran en edad de casarse; y a la misma edad, igual de flamantes y bellos, se casan, al final de la novela. Ese tiempo, durante el cual viven un número increíble de aventuras, no es medido ni calculado en la novela; son simplemente días, noches, horas, momentos, medidos sólo técnicamente en los límites de cada una de las aventuras. Dicho tiempo —extremadamente intenso desde el punto de vista de la aventura, pero no definido—, no cuenta para nada en la edad de los héroes. Se trata aquí también de un hiato extratemporal entre dos momentos biológicos: el despertar de la pasión y su satisfacción.

Cuando Voltaire, en su *Cándido*, crea la parodia de la novela de aventuras de tipo griego, que imperaba en los siglos xvii y xviii (la llamada «novela barroca»), no omitió el cálculo de cuánto tiempo real es necesario para una dosis novelesca corriente de aventuras y para las «vicisitudes del destino» por las que pasa el héroe. Al final de la novela, sus héroes (*Cándido* y *Cunigunda*), superando todas las vicisitudes, se casan. Pero, ¡ay!, ahora son ya ancianos y la bella *Cunigunda* parece una vieja y horrible bruja. La satisfacción sigue a la pasión cuando ya no es posible desde el punto de vista biológico.

Se entiende de por sí, que el tiempo de la aventura en la novela griega carece por completo de la ciclicidad de la naturaleza y

de la vida corriente, que hubiera introducido el orden temporal y las normas humanas de medida en ese tiempo y lo hubiera puesto en relación con los momentos que se repiten de la vida de la naturaleza y del hombre. Naturalmente, ni siquiera puede hablarse de una localización histórica del tiempo y de la aventura. En todo el universo de la novela griega, con todos sus países, ciudades, edificios y obras de arte, no existe en absoluto ningún indicio de tiempo histórico, ninguna huella de la época. Con esto se explica también el hecho de que la ciencia ni siquiera haya establecido exactamente hasta ahora la cronología de las novelas griegas, e, incluso, que, hasta no hace mucho, las opiniones de los investigadores acerca de la fecha del génesis de ciertas novelas difirieran entre cinco y seis siglos.

De esa manera, toda la acción de la novela griega, todos los acontecimientos y aventuras que la componen no forman parte de la serie temporal histórica, ni de la vida corriente, ni de la biográfica, ni de la biológica elemental de la edad. Están situados fuera de esas series, y fuera de las leyes y normas de medida humanas, propias de tales series. En ese tiempo no se modifica nada: el mundo permanece como era, tampoco cambia la vida de los héroes desde el punto de vista biográfico, sus sentimientos permanecen invariables, y las personas ni siquiera envejecen. Ese tiempo vacío no deja, en absoluto, ningún tipo de huella, ningún tipo de indicios de su paso. Repetimos: se trata de un hiato extratemporal, aparecido entre dos momentos de una serie temporal real, y, en el caso dado, de una serie biográfica.

Así se presenta, en su conjunto, el tiempo de la aventura. ¿Pero cómo es internamente?

Se compone de una serie de segmentos cortos que corresponden a diferentes aventuras; dentro de cada aventura, el tiempo es organizado exteriormente, técnicamente: lo importante es lograr escapar, lograr alcanzar, lograr adelantarse, estar o no estar precisamente en el momento dado en un cierto lugar, encontrarse o no encontrarse, etc. En el marco de una aventura se cuentan los días, las noches, las horas, incluso los minutos y segundos, como en cualquier lucha y en cualquier empresa exterior, activa. Esos fragmentos temporales se introducen y se intersectan por las nociones específicas «*de repente*» y «*precisamente*».

«*De repente*» y «*precisamente*» son las características más adecuadas a todo ese tiempo, porque el mismo comienza y adquiere sus derechos donde el curso normal y pragmático, o enten-

dido casualmente, de los acontecimientos, se interrumpe y deja lugar a la penetración de la *casualidad pura* con su lógica específica. Esa lógica es una *coincidencia* casual, es decir, una *simultaneidad casual* y una *ruptura casual*, o, lo que es lo mismo, una *non simultaneidad casual*. Al mismo tiempo, las nociones «antes» y «después» de tales simultaneidad y non simultaneidad casuales, tienen también una importancia decisoria esencial. Si algo hubiera acontecido un minuto antes o un minuto después, es decir, si no hubiera existido una cierta simultaneidad o non simultaneidad casuales, tampoco hubiera existido el argumento ni el pretexto para escribir la novela.

«Iba a cumplir diecinueve años, y mi padre preparaba mi boda para el año siguiente, cuando el *Destino comenzó su juego*» —narra Clitofonte (*Leucipa y Clitofonte*, parte I, III)⁴.

Ese «juego del destino», sus «de repente» y «precisamente», componen todo el contenido de la novela.

Inesperadamente, comenzó la guerra entre tracios y bizantinos. En la novela no se dice ni una palabra acerca de las causas de esa guerra; pero gracias a ella, Leucipa llega a la casa del padre de Clitofonte. «En cuanto la vi, me sentí perdido» —cuenta Clitofonte.

Pero el padre de Clitofonte le había destinado ya otra esposa. Comienza a acelerar los preparativos de la boda, la fija *para el día siguiente* e inicia los sacrificios previos: «cuando supe esto me vi perdido y comencé a urdir alguna astucia con ayuda de la cual fuese posible aplazar las nupcias. Mientras estaba ocupado en esto, se oyó *de repente* un ruido en la zona de hombres de la casa» (Parte 2, XII). Resulta que un águila se había apoderado de la carne preparada por el padre para el sacrificio. Era un mal agüero, y se tuvo que aplazar la boda por algunos días. Y precisamente en esos días, gracias al azar, fue raptada la novia destinada a Clitofonte, tomándola por Leucipa.

Clitofonte se decide a entrar en la alcoba de Leucipa «*En el mismo instante* en que yo entraba en el dormitorio de la joven, *le ocurrió* a su madre lo siguiente: la turbó un sueño» (Parte 2, XXIII). La madre entra en la alcoba, donde encuentra a Clitofonte; pero éste consigue escapar sin ser reconocido. Sin embargo, todo puede ser descubierto al día siguiente, por lo que Clitofonte

⁴ *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio, se cita de la edición en ruso: AQUILES TACIO DE ALEJANDRIA, *Leucipo y Clitofonte*, 1925, Moscú.

y Leucipa han de fugarse. Toda la fuga está construida a base de la cadena de «de repente» y «precisamente», casuales, favorables a los héroes. «Hay que decir que Comar, que nos vigilaba, casualmente *había salido ese día* de casa, para cumplir un encargo de su dueña... Tuvimos suerte: al llegar al golfo de Beirut encontramos un barco que iba a zarpar y estaba ya largando amarras».

En el barco: «Casualmente, un joven se situó a nuestro lado» (Parte 2, XXXI-XXXII). Ese joven se convierte en su amigo, y desempeña un papel importante en las peripecias posteriores.

Se produce después la tradicional tempestad y el naufragio. «Al tercer día de navegación, la oscuridad, de repente, se derramó por el claro cielo y oscureció la luz del día» (Parte 3, I).

Todos perecen en el naufragio; pero los héroes se salvan gracias a una feliz casualidad. «Y he aquí que cuando el barco se deshizo en pedazos, una divinidad bienhechora guardó para nosotros una parte de la proa». Son arrojados a la playa: «Y nosotros, *gracias a la casualidad*, fuimos llevados a Palusia hacia la noche; con gran alegría alcanzamos tierra...» (Parte 3, V).

Luego resulta que también los demás héroes, a los que se suponía ahogados en el naufragio, se habían salvado gracias a felices casualidades. Llegan posteriormente al lugar y en el momento en que los dos protagonistas tienen urgente necesidad de ayuda. Clitofonte, seguro de que Leucipa ha sido sacrificada por unos bandidos, decide suicidarse: «Levanté la espada para acabar con mi vida en el lugar del holocausto de Leucipa. *De repente*, veo —la noche era de luna— dos hombres... corren hacia mí... resultó que eran Menelao y Sático. Aunque encontré vivos a mis dos amigos tan inesperadamente, no los abracé ni me invadió la alegría» (Parte 3, XVII). Los amigos, naturalmente, tratan de impedir el suicidio y anuncian que Leucipa está viva.

Ya hacia el final de la novela, tras falsas inculpaciones, Clitofonte es condenado a muerte; antes de morir ha de ser sometido a tortura. «Me pusieron grilletes, me despojaron de las vestimentas y me colocaron en el potro; los verdugos trajeron látigos y el lazo corredizo, y encendieron fuego. Clinio lanzó un alarido y comenzó a invocar a los dioses, *cuando, de repente*, apareció un sacerdote de la diosa Artemisa coronado de laureles. Su aproximación anuncia la llegada de una procesión solemne en honor de la diosa. Cuando sucede esto, es preciso suspender por algunos días las ejecuciones hasta que no terminen los sacrificios los que par-

ticipan en la procesión. De esa manera fui liberado entonces de los grilletes» (Parte 7, XII).

Durante los días de aplazamiento se aclara todo, y las cosas toman otro rumbo; naturalmente, no sin una serie de coincidencias y no coincidencias casuales. Leucipa resulta que está con vida. La novela se termina en felices nupcias.

Como se ve (y nosotros hemos citado aquí un número insignificante de coincidencias y no coincidencias temporales casuales), el tiempo de la aventura tiene en la novela una vida bastante tensa; un día, una hora, e incluso un minuto *antes* o *después*, tienen siempre una importancia decisiva, fatal. Las aventuras se entrelazan una tras otra en una serie atemporal, y, de hecho, infinita, ya que puede alargarse infinitamente; esta serie no tiene ningún tipo de restricciones internas importantes. Las novelas griegas son relativamente poco largas. En el siglo xvii, el volumen de las novelas con análoga construcción había aumentado entre diez y quince veces⁵. Ese aumento no tiene ningún límite interno. Todos los días, horas y minutos, calculados en el marco de diversas aventuras aisladas, no se juntan entre sí en una serie temporal real, no se convierten en días y horas de una vida humana. Esas horas y días no dejan ningún tipo de huella y pueden existir cuanto deseen.

Todos los momentos del tiempo infinito de la aventura están dirigidos por una sola fuerza: el *suceso*. Pues, como se ha visto, todo ese tiempo está compuesto de simultaneidades y no simultaneidades casuales. «*El tiempo del suceso*» de la aventura es el tiempo específico de la *intervención de las fuerzas irracionales en la vida humana*; la intervención del destino («tyche»), de dioses, demonios, magos-hechiceros; la intervención de los malvados en las novelas tardías de aventuras, que, en tanto que malvados, utilizan como instrumento la simultaneidad casual y la no simultaneidad casual, «acechan», «esperan», se arrojan «de repente» y «precisamente» en ese momento.

Los momentos del tiempo de la aventura están situados en los puntos de ruptura del curso normal de los acontecimientos, de la serie normal práctica, causal o de fines; en los puntos donde esta serie se interrumpe y cede su lugar a la intervención de las fuerzas

⁵ He aquí las dimensiones de las novelas más conocidas del siglo xvii: *L'Astrée*, de D'Urfé, cinco volúmenes, con un total de más de 6.000 páginas; *Cleopatra*, de La Calprenède, 12 volúmenes, con más de 5.000 páginas; *Arminius y Thusnelda*, de Lohenstein, 2 volúmenes colosales de más de 3.000 páginas.

non humanas: del destino, de los dioses, de los malvados. Precisamente a estas fuerzas, y no a los héroes, pertenece *toda la iniciativa* en el tiempo de la aventura. Naturalmente, en el tiempo de la aventura los héroes también actúan: corren, se defienden, luchan, se salvan; pero actúan, por decirlo así, como personas físicas; la iniciativa no les pertenece; incluso el amor les es enviado inesperadamente por el todopoderoso Eros. A los hombres, en ese tiempo, tan sólo les pasa algo (a veces ocurre que también ellos se apoderan de un reino); el hombre auténtico de la aventura es el hombre del suceso; entra en el tiempo de la aventura como hombre al cual le ha sucedido algo. Pero la iniciativa en ese tiempo no les pertenece a los hombres.

Está claro que los momentos del tiempo de la aventura, todos esos «de repente» y «precisamente», no pueden ser previstos con la ayuda de un análisis racional, del estudio, de la previsión lógica, de la experiencia, etc. En cambio, esos momentos se reconocen con la ayuda de la adivinación, de los auspicios, de las creencias, de las predicciones de los oráculos, de sueños reveladores, de presentimientos. Las novelas griegas están llenas de todo eso. Apenas el «Destino comenzó su juego» con Clitofonte, éste tiene un sueño revelador que le descubre su futuro encuentro con Leucipa y sus aventuras. Y más adelante, la novela está llena de semejantes fenómenos. El destino y los dioses tienen en sus manos la iniciativa de los acontecimientos, y también ellos anuncian a la gente su voluntad. «Frecuentemente, a la divinidad le gusta descubrir su futuro a los hombres durante la noche —dice Aquiles Tacio por boca de Clitofonte—; pero no para que se protejan de los sufrimientos —porque ellos no pueden mandar sobre su destino—, sino para que soporten sus sufrimientos con mayor facilidad» (Parte I, III).

En la evolución posterior de la novela europea, siempre que aparece el tiempo de la aventura de tipo griego, la iniciativa se remite al *suceso* que gobierna la simultaneidad y la non simultaneidad de los fenómenos, sea como destino, sea como previsión divina, o como «malvados» y «bienhechores misteriosos» de la novela. Estos últimos existen ya en las novelas históricas de Walter Scott. Junto con el acontecimiento (bajo sus diversas máscaras) aparecen inevitablemente en la novela diferentes tipos de predicciones y, especialmente, sueños reveladores y presentimientos. Naturalmente, no es imprescindible que toda la novela sea construida sobre la base del tiempo de la aventura de tipo griego: es suficiente

con que un cierto elemento de ese tiempo se implique en otras series temporales para que aparezcan inevitablemente los fenómenos que lo acompañan.

En ese tiempo de la aventura y del suceso, de dioses y malvados, con su lógica específica, han sido introducidos también, en las primeras novelas históricas europeas del siglo xvii, los destinos de los pueblos, reinados y culturas; por ejemplo, en las novelas *Artamenes o el gran Ciro*, de Scudéry; *Arminius y Thusnelda*, de Lohenstein; y en las novelas históricas de La Calprenède. Se crea una original «filosofía de la historia», que recorre esas novelas y deja la resolución de los destinos históricos para el hiato intemporal formado entre los dos momentos de la serie temporal real.

Una serie de elementos de la novela histórica barroca ha penetrado, a través del eslabón intermedio de la «novela gótica», en la novela histórica de Walter Scott, determinando algunas de sus especificidades: las acciones secretas de bienhechores y malvados misteriosos, el rol específico del suceso, todo tipo de predicciones y presentimientos. Naturalmente, esos elementos no son en absoluto predominantes en las novelas de Walter Scott.

Hemos de apresurarnos a subrayar que se trata aquí de la *casualidad emprendedora* específica del tiempo de la aventura de tipo griego, y no de la casualidad. La casualidad, en general, es una de las formas de manifestación de la necesidad y, como tal, puede tener lugar en cualquier novela, de la misma manera que tiene lugar en la vida misma. En las series temporales humanas más reales (de diversos grados de realidad), a los aspectos del suceso emprendedor de tipo griego les corresponden (naturalmente que, en general, ni siquiera puede hablarse de una *estricta* correspondencia) los aspectos de los errores humanos, del crimen (parcialmente, incluso en la novela barroca), de las dudas y elecciones, de las decisiones humanas emprendedoras.

Para acabar nuestro análisis del tiempo de la aventura en la novela griega hemos de tratar todavía un elemento más general, es decir, el de los diversos motivos que entran a formar parte, como elementos componentes, de los argumentos de las novelas. Motivos tales como encuentro-separación, pérdida-descubrimiento, búsqueda-hallazgo, reconocimiento-no reconocimiento, etc.; entran como elementos componentes en los argumentos, no sólo de las novelas de diferentes épocas y de diversos tipos, sino también en los argumentos de las obras literarias pertenecientes a otros géneros (épicos, dramáticos e, incluso, líricos). Por naturaleza, esos

motivos son cronotópicos (es verdad que de manera diferente en los diversos géneros). Vamos a detenernos aquí en uno de ellos, probablemente el más importante de estos motivos: el *motivo del encuentro*.

En todo encuentro (como hemos mostrado al analizar la novela griega), la definición temporal («al mismo tiempo») es inseparable de la definición espacial («en el mismo lugar»). En el motivo negativo —«no se encontraron», «se separaron»— se mantiene el cronotopismo; pero uno u otro de los términos del cronotopo es presentado con signo negativo: no se encontraron porque no llegaron al mismo tiempo al mismo lugar, o porque en ese momento se encontraban en lugares diferentes. La unidad inseparable (pero sin unión) de las definiciones temporales y espaciales, tiene, en el cronotopo del encuentro, un carácter elementalmente preciso, formal, casi matemático. Pero, naturalmente, ese carácter es abstracto. Pues aislado, es imposible el motivo del encuentro: siempre entra como elemento constitutivo en la estructura del argumento y en la unidad concreta del conjunto de la obra, y, por lo tanto, está incluido en el cronotopo concreto que lo rodea, en nuestro caso en el tiempo de la aventura y en un país extranjero (sin los elementos característicos de un país extranjero). En diversas obras, el motivo del encuentro adquiere diferentes matices concretos, incluyendo los emotivos-valorativos (el encuentro puede ser deseado o no deseado, alegre o triste, algunas veces horrible, y también ambivalente). Naturalmente, en diferentes contextos, el motivo del encuentro puede adquirir diferentes expresiones verbales. Puede adquirir una significación semimetafórica o puramente metafórica; puede, finalmente, convertirse en símbolo (algunas veces muy profundo). En la literatura, el cronotopo del encuentro ejecuta frecuentemente funciones compositivas: sirve como intriga, a veces como punto culminante o, incluso, como desenlace (como final) del argumento. El encuentro es uno de los acontecimientos constitutivos más antiguos del argumento de la épica (especialmente de la novela). Tenemos que subrayar de manera especial la estrecha relación del motivo del encuentro con motivos como *separación, fuga, reencuentro, pérdida, boda*, etc., parecidos al motivo del encuentro por la unidad de las definiciones espacio-temporales. Tiene una importancia especialmente grande la estrecha relación entre el motivo del encuentro y el *cronotopo del camino* («el gran camino»); todo tipo de encuentros por el camino. En el cronotopo del camino, la unidad de las de-

finiciones espacio-temporales es revelada también con una precisión y claridad excepcionales. La importancia en la literatura del cronotopo del camino es colosal: existen pocas obras que no incorporen una de las variantes del motivo del camino; pero existen muchas que están estructuradas directamente sobre el motivo del camino, de los encuentros o aventuras en el camino⁶.

El motivo del encuentro está también ligado estrechamente a otros motivos importantes, especialmente al motivo del *reconocimiento-no reconocimiento*, que ha jugado un enorme papel en la literatura (por ejemplo, en la tragedia antigua).

El motivo del encuentro es uno de los más universales, no sólo en la literatura (es difícil de encontrar una obra en la que no exista ese motivo), sino también en otros dominios de la cultura, y en las diferentes esferas de la vida social y de la vida cotidiana. En el dominio científico y técnico, donde predomina el pensamiento puramente nocional, no existen motivos como tales; pero un equivalente (hasta cierto punto) del motivo del encuentro, lo constituye la noción de *contacto*. En la esfera mitológica y religiosa el motivo del encuentro juega naturalmente uno de los papeles principales: en la tradición sagrada y en las Sagradas Escrituras (tanto en la cristiana —por ejemplo, en los Evangelios—, como en la budista), y en los ritos religiosos; en la esfera religiosa el motivo del encuentro se asocia a otros motivos, por ejemplo, al motivo de la «aparición» («epifanía»). En algunas corrientes filosóficas que no tienen carácter estrictamente científico, el motivo del encuentro adquiere una cierta significación (por ejemplo, en Schelling, en Max Scheller y, especialmente, en Martin Buber).

En las organizaciones de la vida social y estatal, el cronotopo real del encuentro tiene lugar permanentemente. Los múltiples encuentros públicos organizados, así como su significación, son de todos conocidos. En la vida estatal los encuentros tienen también una gran importancia; citaremos sólo los encuentros diplomáticos, reglamentados siempre muy estrictamente; donde el tiempo, el lugar y la composición de los que participan se establecen en función del rango de quien es recibido. Finalmente, todo el mundo es consciente de la importancia de los encuentros (que determinan algunas veces el destino entero del hombre) en la vida de todos los días de cada persona.

⁶ Una caracterización más desarrollada de este cronotopo la hacemos en la parte final del presente trabajo.

Ese es el motivo cronoespacial del encuentro. Sobre los problemas más generales de los cronotopos y del cronotopismo vamos a volver al final de nuestro estudio. Volvamos ahora a nuestro análisis de la novela griega.

¿En qué espacio, pues, se realiza el tiempo de la aventura en la novela griega?

El tiempo de la aventura de tipo griego necesita de una extensión espacial *abstracta*. Naturalmente, también el universo de la novela griega es cronotópico; pero la relación entre el espacio y el tiempo no tiene aquí, por decirlo así, un carácter orgánico, sino puramente técnico (y mecánico). Para que la aventura pueda desarrollarse se necesita espacio, y mucho espacio. La simultaneidad casual de los fenómenos, así como la no simultaneidad casual de estos, están estrechamente ligadas al espacio medido, en primer lugar, por la *lejanía* y *cercanía* (y por sus diversos escalones). Para que el suicidio de Clitofonte sea impedido es necesario que sus amigos se encuentren precisamente en el lugar donde él se prepara a consumarlo; para *llegar*, es decir, encontrarse en el *momento* preciso, en el *lugar* preciso, estos *corren*, es decir, superan la *lejanía espacial*. Para que la salvación de Clitofonte, al final de la novela, pueda ser efectuada, es necesario que la procesión encabezada por el sacerdote de Artemis *llegue al lugar* de ejecución *antes de que ésta tenga lugar*. Los raptos suponen un traslado rápido del raptado a un *lugar lejano y desconocido*. La persecución presupone la superación de la *lejanía* y de ciertos *obstáculos* espaciales. El cautiverio y la *prisión* presuponen la custodia y el *aislamiento* del héroe en un *determinado lugar en el espacio*, que obstaculiza el desplazamiento espacial posterior hacia la meta, es decir, las posteriores persecuciones y búsquedas, etc. Los raptos, la fuga, las persecuciones, las búsquedas y el cautiverio, juegan un papel muy grande en la novela griega. Por eso, ésta necesita de espacios amplios, de tierra y de mar, de países diferentes. El universo de estas novelas es amplio y variado. Pero el valor y la diversidad son totalmente abstractos. Para el naufragio se necesita el *mar*, pero no tiene importancia qué mar sea ese desde el punto de vista geográfico e histórico. Para la fuga es importante pasar a *otro país*; también para los raptos es importante llevar a su víctima a otro país; pero no tiene ninguna importancia qué país va a ser éste. Los acontecimientos aventureros de la novela griega no tienen ninguna vinculación importante con las particularidades de los países que figuran en la novela, con su organización político-

social, con su historia o cultura. Todas esas particularidades no forman parte del acontecimiento aventurero en calidad de elementos determinados: porque el acontecimiento aventurero sólo está determinado *por el suceso*, es decir, precisamente por la simultaneidad o no simultaneidad *casuales*, dentro del *lugar dado del espacio* (dentro del país dado, ciudad, etc.) El carácter de ese lugar no entra como parte componente del acontecimiento; el lugar sólo entra en la aventura como extensión desnuda abstracta.

Por eso, todas las aventuras de la novela griega tienen un carácter transferible: lo que sucede en Babilonia podría suceder en Egipto o en Bizancio y viceversa. Ciertas aventuras, en sí acabadas, son también transferibles en el tiempo; porque el tiempo de la novela no deja ningún tipo importante de huella y es en esencia, por tanto, reversible. Así, el cronotopo de la aventura se caracteriza por la *ligazón técnica abstracta entre el espacio y el tiempo*, por la *reversibilidad* de los momentos de la serie temporal y por la transmutabilidad del mismo en el espacio.

En este cronotopo, la iniciativa y el poder pertenecen únicamente al suceso. Por eso, el grado de *determinación* y de *concreción* de este universo sólo puede ser extremadamente limitado. Porque toda concreción —geográfica, económica, político-social, cotidiana— hubiese inmovilizado la libertad y facilidad de las aventuras y hubiese limitado el poder absoluto del suceso. Toda concreción, aunque sólo sea una concreción de lo cotidiano, hubiera introducido en la existencia humana y en el tiempo de esa existencia sus *regularidades*, su *orden*, sus *relaciones inevitables*. Los acontecimientos se hubieran visto unidos con esa regularidad, implicados, en mayor o menor medida, en ese orden y en esas relaciones inevitables. Así, el poder del suceso se hubiera limitado sustancialmente, las aventuras hubieran quedado situadas orgánicamente y se hubiera paralizado su movimiento cronoespacial. Pero tal determinación y concreción serían inevitables (en cierta medida) en el caso de la representación de su propio mundo, de la propia realidad que está a su alrededor. El grado de abstracción indispensable para el tiempo de la aventura de tipo griego, hubiera sido absolutamente irrealizable en el caso de la representación de un mundo propio, familiar (fuere cual fuere éste).

Por eso, el universo de la novela griega es un *universo extraño*: todo en él es indefinido, desconocido, ajeno, los héroes se encuentran en él por primera vez, no tienen ninguna relación importante con él; las periodicidades socio-políticas, cotidianas, etc.,

de este mundo les son ajenas, las desconocen; precisamente por eso no existen para ellos en ese universo más que coincidencias y no coincidencias casuales.

Pero la novela griega no subraya el carácter ajeno de dicho universo, por lo que no se la puede llamar exótica. El exotismo presupone una *confrontación* intencional de lo que es ajeno con lo que es propio; en él es subrayada la ajenez de lo ajeno; por decirlo así, se saborea y representa detalladamente en el trasfondo del universo propio, corriente, conocido, y que está sobrentendido. En la novela griega no existe tal cosa. En ella todo es ajeno, incluso el país natal de los héroes (generalmente, el héroe y la heroína provienen de países diferentes); no existe ni siquiera ese universo familiar, corriente, conocido, sobrentendido (el país natal del autor y de sus lectores), en cuyo trasfondo se hubiera diferenciado claramente lo insólito y lo ajeno de lo que es desconocido. Naturalmente, una proporción mínima de lo que es natal, corriente, normal y sobrentendido (para el autor y los lectores), existe en estas novelas; existen ciertas proporciones para la percepción de curiosidades y realidades de ese universo ajeno. Pero tales proporciones son tan ínfimas que la ciencia casi no puede descubrir, a través del análisis de esas novelas, el «universo propio» sobrentendido y la «época propia» de sus autores.

El universo de las novelas griegas es un *universo abstracto ajeno*, completamente ajeno, además, desde el comienzo hasta el final, porque en ninguna parte del mismo aparece la imagen del universo natal de donde proviene y desde donde observa el autor. Por eso no hay nada en él que limite el poder absoluto del suceso, y, por eso, discurren y suceden con asombrosa rapidez y facilidad todos los raptos, fugas, cautiverios y liberaciones, muertes ficticias, resurrecciones, y demás peripecias.

Pero en ese universo ajeno abstracto, muchas cosas y fenómenos —ya lo hemos señalado— están descritos muy detalladamente. ¿Cómo puede ser eso compatible con su carácter abstracto? Lo que pasa es que todo lo que aparece en la novela griega se describe como algo casi *aislado, único*. En ninguna parte se describe el País en su totalidad, con sus particularidades, con todo lo que lo diferencia de otros países, con sus relaciones. Sólo se describen ciertos edificios sin ninguna relación con el conjunto integrador; ciertos fenómenos de la naturaleza, por ejemplo, animales raros que viven en el país respectivo. En ninguna parte se describen las costumbres y la vida de todos los días del pueblo en

su conjunto; únicamente se describe alguna costumbre rara, sin ninguna relación con otras cosas. Todos los objetos descritos en la novela se caracterizan por ese aislamiento, esa falta de relación entre sí. Por eso, en su conjunto, no caracterizan a los países representados (más exactamente, mencionados) en la novela; ningún objeto depende de nadie ni de nada.

Todas esas cosas aisladas, descritas en la novela, son inacostumbradas, extrañas, raras; por eso, precisamente, se las describe. Por ejemplo, en *Leucipa y Clitofonte* está descrito un animal extraño llamado «caballo del Nilo» (hipopótamo). «Sucedió que los guerreros atraparon a un animal de río *nunca visto*». Así comienza esa narración. Se describe luego al elefante, y se cuentan «cosas asombrosas sobre su aparición en el mundo» (Parte 4, II-IV). En otro lugar se describe al cocodrilo. «También he visto a otro animal del Nilo, *ensalzado por su fuerza* todavía más que el caballo de río. Su nombre es cocodrilo» (Parte 4, XIX).

Dado que no existe una escala de valores para medir todas esas cosas y fenómenos descritos, que no hay, como hemos dicho, un trasfondo más o menos claro del universo propio, familiar, para la percepción de esas cosas inacostumbradas, las mismas adquieren entonces, inevitablemente, el carácter de curiosidades, cosas insólitas, rarezas.

Así, los espacios del *universo ajeno* en la novela griega están llenos de curiosidades y realidades aisladas, sin ninguna relación entre sí. Tales cosas autónomas interesantes —curiosas y llenas de extrañezas— son igualmente casuales e inesperadas que las aventuras mismas: están hechas del mismo material, son los «de repente» petrificados, que se convirtieron en objetos de la aventura, productos del mismo suceso.

En consecuencia, el cronotopo de las novelas griegas —el universo ajeno en el tiempo de la aventura— posee consecuencia y unidad específicas. Tiene una lógica consecuente que determina todos sus momentos. Aunque los motivos de la novela griega, como ya hemos señalado, no son nuevos tomados en abstracto, al estar elaborados con anterioridad en el marco de otros géneros, adquieren en el nuevo cronotopo de esta novela, subordinándose a su lógica consecuente, una significación completamente nueva y funciones especiales.

En otros géneros, esos motivos iban ligados a cronotopos distintos, mucho más concretos y condensados. Los motivos amorosos (el primer encuentro, el amor repentino, la angustia amo-

rosa, el primer beso, etc.), en la poesía alejandrina, han sido elaborados predominantemente en el cronotopo bucólico, pastoril-idílico. Este es un cronotopo lírico-ético, pequeño, muy concreto y condensado, que ha jugado un rol importante en la literatura universal. Estamos aquí ante el tiempo idílico específico, con tendencia cíclica (pero no puramente cíclico), que es la combinación entre el tiempo natural (cíclico) y el tiempo familiar de la vida convencional pastoril (parcial y más ampliamente, de la agrícola). Ese tiempo tiene un ritmo definido, semicíclico y se vinculó estrechamente al paisaje idílico insular, específico y elaborado detalladamente. Es el tiempo, denso y aromático, como la miel, de pequeños episodios amorosos y de efusiones líricas que impregnan un rincón del espacio natural, estrictamente delimitado, cerrado y totalmente estilizado (vamos a hacer aquí abstracción de las diferentes variantes del cronotopo idílico amoroso en la poesía helenística, incluida la romana). Naturalmente, en la novela griega no ha quedado nada de ese cronotopo. La novela *Dafnis y Cloe* (de Longo), ocupa un lugar especial y es sólo una excepción. En su núcleo está el cronotopo pastoril idílico, pero afectado de descomposición; su carácter cerrado y limitado, compacto, está destruido; dicho cronotopo está rodeado por todas partes de un mundo ajeno, y él mismo se ha convertido en semiajeno; el tiempo idílico natural ya no es tan condensado, se ve rareficado por el tiempo de la aventura. Es imposible incluir sin reservas el idilio de Longo en la categoría de novela griega de aventuras. Esta obra ocupa un lugar aparte en la evolución histórica posterior de la novela.

Los elementos de la novela griega —argumentales y *compositivos*— que están relacionados con viajes por diversos países extranjeros, han sido desarrollados por la novela geográfica antigua. El universo de la novela geográfica no se parece al universo ajeno de la novela griega. En primer lugar, su núcleo está formado por una *patria natal real* que ofrece un punto de referencia, escalas de valores, vías de aproximación y valoración, que organiza el modo de ver y de entender los países y las culturas ajenas (en este caso, lo propio, lo nativo, no es, obligatoriamente, valorado positivamente; pero ofrece, obligatoriamente, escalas de valores y un trasfondo). Sólo ya esto (es decir, el núcleo interno de organización de la visión y la representación, partiendo de lo que es natal) cambia radicalmente la imagen entera del universo ajeno en la novela geográfica. En segundo lugar, el hombre es en esta novela

un hombre *público, político* de la antigüedad; guiado por intereses político-sociales, filosóficos, utópicos. Luego, el momento mismo del viaje, del *camino*, tiene un carácter real e introduce un centro organizador real, importante, en la serie temporal de dicha novela. Finalmente, el elemento biográfico constituye también un principio organizador esencial para el tiempo de las novelas en cuestión. (Aquí hacemos igualmente abstracción de las diversas variantes de la novela geográfica de viajes, a una de las cuales le es propio el elemento de la *aventura*; pero ese elemento no es aquí el principio organizador dominante y tiene otro carácter).

No es este el lugar indicado para profundizar en los cronotopos de otros géneros de la literatura antigua, incluyendo la gran épica y el drama. Sólo vamos a remarcar que su base la constituye el tiempo mitológico-popular, en el trasfondo del cual comienza a aislarse el tiempo histórico antiguo (con sus restricciones específicas). Esos tiempos eran muy localizados, vinculados completamente a los signos concretos de la naturaleza griega natal y a los signos «de la segunda naturaleza», es decir, a las características de las regiones natales, de ciudades y estados. En cada fenómeno de la naturaleza natal, el griego veía la huella del tiempo mitológico, el acontecimiento mitológico centrado en él, y que podía desarrollarse en un cuadro o en una escena mitológicos. Especialmente concreto y localizado era también el tiempo histórico, que en la épica y en la tragedia todavía iba estrechamente unido al tiempo mitológico. Esos cronotopos clásicos griegos están casi en las antípodas del universo ajeno de las novelas griegas.

Así, los diversos motivos y elementos (de carácter argumental y compositivo), desarrollados y existentes en el marco de otros géneros antiguos, tenían un carácter y unas funciones completamente distintos a los que observamos en la novela griega de aventuras en las condiciones de su *cronotopo específico*. En esos géneros, tales motivos y elementos se incorporaron a una unidad artística nueva, completamente específica, y muy lejana, naturalmente, de la unificación mecánica de los diversos géneros antiguos.

Ahora, cuando vemos más claro el carácter específico de la novela griega podemos plantear el problema de la *imagen del hombre* en esa novela. En relación con ello se aclaran también las particularidades de los aspectos argumentales de la novela.

¿Cuál puede ser la imagen del hombre en las condiciones del tiempo de la aventura caracterizado por nosotros, con su simul-

taneidad y non simultaneidad casuales, su carencia absoluta de toda huella, con un excepcional protagonismo del suceso? Está perfectamente claro que en tal tiempo, el hombre sólo puede ser totalmente *pasivo e inmutable*. Aquí, como ya hemos dicho, al hombre, *le sucede todo*. Él mismo carece por completo de iniciativa. Es sólo el sujeto físico de la acción. Está claro que sus acciones van a tener preponderantemente un carácter espacial elemental. De hecho, todas las acciones de los héroes de la novela griega se reducen tan sólo al *movimiento forzado en el espacio* (fuga, persecución, búsquedas), es decir, al *cambio de lugar* en el espacio. El *movimiento* del hombre en el espacio, proporciona las *normas principales de medida* del espacio y del tiempo de la novela griega, es decir, del cronotopo.

Pero, sin embargo, por el espacio se desplaza un *hombre vivo*, no un cuerpo físico en el sentido estricto de la palabra. La verdad es que el hombre es totalmente pasivo en su vida —el juego lo conduce el «destino»—, pero *soporta* ese juego del destino. Y no sólo lo soporta, sino que *cuida de sí mismo* y sale de tal juego, de todas las vicisitudes del destino y del suceso en *identidad*, intacta y plena, *consigo mismo*.

Esa original *identidad consigo mismo*, es el *centro organizador* de la imagen del hombre en la novela griega. La significación y profundidad ideológica especial de ese factor de la identidad humana no pueden ser subestimadas. A través de dicha característica, la novela griega se vincula al pasado lejano del *folclore anterior a la aparición de las clases*, y empieza a dominar uno de los elementos esenciales de la idea popular acerca del hombre, existente hasta hoy en los diferentes tipos de folclore, en especial en los cuentos populares. Por mucho que se haya empobrecido y despojado la identidad humana en la novela griega, ésta conserva, sin embargo, una partícula preciosa del humanismo popular. En ella se perpetúa la creencia en que el hombre es todopoderoso e invencible en su lucha con la naturaleza y con todas las fuerzas sobrehumanas.

Observando atentamente los elementos argumentales y compositivos de la novela griega, nos hemos convencido del papel colosal que juegan en ella momentos tales como *el reconocimiento*, *el disfraz*, el intercambio de ropa (temporal), la muerte ficticia (con posterior resurrección), el *engaño ficticio* (con posterior demostración de fidelidad constante), y, finalmente, el principal motivo compositivo (organizativo): la *puesta a prueba de la cons-*

tancia y de la identidad de los héroes consigo mismos. En todos esos momentos, encontramos un juego directo con *los signos de la identidad humana*. Sin embargo, también el principal conjunto de motivos —*encuentro-separación-búsquedas y reencuentro*—, no es otra cosa que, por decirlo así, la expresión de la identidad humana misma reflejada por el argumento.

Detengámonos, antes que nada, en el elemento compositivo-organizativo del *sometimiento a prueba* de los héroes. Hemos definido al comienzo el primer tipo de novela antigua como la *novela* (de aventuras) *de la prueba*. El término «novela de la prueba» (*Prüfungsroman*) fue adoptado hace tiempo por los historiadores de la literatura en relación con la novela barroca (siglo XVII), que representa la evolución posterior en Europa de la novela de tipo griego.

En la novela griega, aparece con especial claridad el papel organizador de la idea de la prueba, llegando a adquirir, incluso, expresión jurídica.

La mayoría de las aventuras de la novela griega están organizadas, precisamente, como pruebas del héroe y de la heroína; en especial, como pruebas de su castidad y de su fidelidad. Pero, además, son puestas a prueba su nobleza, su valentía, su fuerza, su intrepidez, y —más raramente— su inteligencia. La casualidad no sólo esparce peligros por el camino de los héroes, sino también, todo tipo de tentaciones; les pone en las situaciones más delicadas, de las que siempre salen victoriosos. En la hábil invención de las situaciones más complicadas, se revela con fuerza la casuística refinada de la segunda sofística. También por ello, las pruebas tienen un carácter, en cierto modo, jurídico-retórico, externo-formal.

Pero no se trata sólo de la organización de aventuras aisladas. La novela en su conjunto es entendida, precisamente, como una puesta a prueba de los héroes. Como ya sabemos, el tiempo de la aventura de tipo griego no deja huellas, ni en el mundo ni en las personas. De todos los acontecimientos de la novela no resulta ningún tipo de cambios internos o externos. Hacia el final de la novela, se restablece el equilibrio inicial perturbado por el suceso. Todo vuelve a su comienzo; todo vuelve a su lugar. Como conclusión de la larga novela, el héroe se casa con su novia. Sin embargo, las personas y las cosas han pasado a través de algo que, es verdad, no les ha modificado; pero precisamente por eso, por decirlo así, los ha confirmado, los ha verificado, y ha establecido su

identidad, su fortaleza y su constancia. El martillo de los sucesos no desmenuza nada, ni tampoco forja; intenta tan sólo que el producto ya acabado sea resistente. Y el producto resiste la prueba. En eso consiste el sentido artístico e ideológico de la novela griega.

Ningún género artístico puede ser construido únicamente sobre la base de la atracción. Pero, incluso para ser atractivo, ha de poseer un cierto carácter esencial. Porque, atractiva puede serlo tan sólo una vida humana o, en todo caso, algo que tenga relación directa con ésta. Y ese algo humano ha de ser mostrado, al menos un poco, en su aspecto esencial; es decir, ha de tener un cierto grado de *realidad* viva.

La novela griega es una variante muy flexible del género novelesco, que posee una enorme fuerza vital. Precisamente la idea de la prueba, que tiene un papel compositivo-organizador, ha mostrado ser especialmente viable en la historia de la novela. La encontramos en la novela caballeresca medieval, tanto en la temprana como, en especial, en la tardía. También ella, en una medida considerable, organiza a *Amadís*, al igual que a *Palmerín*. Ya hemos mostrado su importancia para la novela barroca. En ella, esta idea se enriquece con un contenido ideológico preciso, se crean determinados hombres ideales, cuya realización son precisamente los héroes que han pasado por pruebas: «caballeros sin miedo ni tacha». Esa impecabilidad absoluta de los héroes degenera en falta de naturalidad, y provoca la fuerte e importante crítica de Boileau, en su diálogo lucianiano *Los héroes de las novelas*.

Después del barroco, disminuye bruscamente la importancia organizadora de las ideas de la prueba. Pero no desaparece, sino que se mantiene entre las ideas organizadoras de la novela en todas las épocas posteriores. Se llena de contenido ideológico diverso, y la prueba misma, frecuentemente, conduce a resultados negativos. Tales tipos y variantes de la idea de la prueba los encontramos, por ejemplo, en el siglo XIX y a comienzos del XX. Se halla difundido el tipo de prueba de la vocación, de la elección divina, de la genialidad. Una de sus variantes es la prueba del *parvenu* napoleónico en la novela francesa. Otra, es la prueba de la salud biológica y de la adaptabilidad a la vida. Finalmente, encontramos algunos tipos y variantes tardíos de la idea de la prueba en la producción novelesca de tercera mano: la prueba del reformador moral, del nietzscheniano, del amoralista, de la mujer emancipada, etc.

Pero todas esas variantes europeas de la novela de la prueba, tanto las puras como las mezcladas, se alejaron considerablemente de la prueba de la identidad humana en su forma simple, lapidaria y, al mismo tiempo, vigorosa, tal y como había sido presentada en la novela griega. Es verdad que se conservaron los signos de la identidad humana, pero se complicaron y perdieron su fuerza lapidaria inicial y la simplicidad con que se revelaban en los motivos del reconocimiento, de la muerte ficticia, etc. La relación de estos motivos con el folclore es en la novela griega mucho más directa (aunque ésta se halla bastante lejos del folclore).

Para la comprensión plena, en la novela griega, de la imagen del hombre y de las características del aspecto de su identidad (y por lo tanto, de las características de la prueba de esa identidad), es necesario tener en cuenta que el hombre es en ella, a diferencia de los demás géneros clásicos de la literatura antigua, un hombre *particular, privado*. Esta característica suya corresponde al *universo ajeno, abstracto* de las novelas griegas. En tal universo, el hombre sólo puede ser un hombre privado, aislado, carente por completo de relaciones, más o menos importantes, con su país, con su ciudad, con su grupo social, con su clan, e incluso, con su familia. No se considera parte del conjunto social. Es un hombre solo, perdido en un mundo ajeno. Y no tiene ninguna misión en ese mundo. El carácter privado y el aislamiento son las características esenciales de la imagen del hombre en la novela griega, imágenes ligadas necesariamente a las características del tiempo de la aventura y del espacio abstracto. Con esto, el hombre de la novela griega se diferencia, clara y esencialmente, del hombre *público* de los géneros antiguos precedentes y, especialmente, del hombre *público y político* de la novela geográfica de viajes.

Pero, al mismo tiempo, el hombre privado y aislado de la novela griega se comporta externamente, en muchos sentidos, como un hombre político, y, especialmente, como el hombre público de los géneros retóricos e históricos: pronuncia largos discursos, contruidos según las normas de la retórica, en los que relata, no en el orden de una confesión íntima sino en el de un *informe público*, los detalles íntimos, privados, de su amor, de sus actos y sus aventuras. Finalmente, ocupan un lugar importante en la mayoría de las novelas procesos en los que se hace balance de las aventuras de los héroes y se da la confirmación jurídica de sus identidades, especialmente en su momento principal: la fidelidad recíproca en el amor (y, especialmente, de la castidad de la he-

roína). En consecuencia, todos los momentos principales de la novela adquieren, en su conjunto, una iluminación y justificación (apología) públicoretórica, y una cualificación jurídica. Es más, si hubiésemos de responder a la pregunta de qué es lo que define, en última instancia, la *unidad de la imagen humana* en la novela griega, habríamos de decir que esa unidad tiene un *carácter retórico jurídico*.

Sin embargo, esos elementos públicos retórico-jurídicos tienen un carácter externo e *inadecuado* para el contenido interno real de la imagen del hombre. Ese contenido interno de la imagen es *absolutamente privado*: la posición que ocupa el héroe en la vida, los objetivos que lo conducen, todas sus vivencias y sus actos, poseen un carácter totalmente particular, y no tienen ninguna importancia socio-política. Porque el eje central del contenido lo constituye el amor de los héroes, y las pruebas internas y externas a las que se ve sometido. Todos esos acontecimientos sólo adquieren importancia en la novela gracias a su relación con dicho eje argumental. Es característico el hecho de que, incluso acontecimientos tales como *la guerra*, adquieran significación tan sólo en el plano de las acciones amorosas de los héroes. Por ejemplo, la acción de la novela *Leucipa y Clitofonte* comienza con la guerra entre bizantinos y tracios, ya que gracias a esa guerra, Leucipa llega a la casa del padre de Clitofonte y tiene lugar su primer encuentro. Al final de la novela se recuerda de nuevo esa guerra, porque, precisamente, con ocasión de su fin tiene lugar la procesión religiosa en honor de Artémisa, procesión que detiene las torturas y la ejecución de Clitofonte.

Pero es característico aquí el hecho de que los acontecimientos de la vida particular no dependan y no sean interpretados a través de los acontecimientos socio-políticos, sino que, al contrario, los acontecimientos socio-políticos adquieren significación en la novela gracias a su relación con los acontecimientos de la vida privada. Y en la novela se aclara esta relación; la esencia socio-política de los destinos privados queda fuera de aquella.

Así, la unidad público-retórica de la imagen del hombre está en contradicción con su contenido puramente privado. Esa contradicción es muy característica de la novela griega. Como veremos más adelante, es también propia de algunos géneros retóricos tardíos (inclusivo de los autobiográficos).

En general, la antigüedad no ha creado una forma y una unidad adecuadas al hombre privado y a su vida. Al irse convirtiendo

la vida en privada y los hombres en hombres aislados, ese contenido privado comenzó a llenar la literatura, y únicamente elaboró para sí las formas adecuadas en los géneros lírico-épico menores y el de los géneros menores corrientes: la comedia de costumbres y la novela corta de costumbres. En los géneros mayores, la vida privada del hombre aislado se revestía de formas público-estatales o público-retóricas, externas, inadecuadas, y, por lo tanto, convencionales y formalistas.

En la novela griega, la unidad pública y retórica del hombre y de los acontecimientos vividos por él, tiene también un carácter externo, formalista y convencional. En general, la unificación de todo lo que hay de heterogéneo (tanto por su origen, como por su esencia) en la novela griega, la unificación en un género mayor casi enciclopédico, sólo se consigue al precio de la abstracción extrema, de la esquematización, del vaciado de todo lo que es concreto y local. El cronotopo de la novela griega es el más abstracto de los grandes cronotopos novelescos.

Este cronotopo, el más abstracto, es también, al mismo tiempo, el más estático. En él, el universo y el hombre aparecen como productos totalmente acabados e inmutables. No existe aquí ningún tipo de potencia que forme, desarrolle y modifique. Como resultado de la acción representada en la novela, nada en este universo es destruido, rehecho, modificado, creado de nuevo. Tan sólo se confirma la identidad de todo lo que había al comienzo. El tiempo de la aventura no deja huellas.

Así es el primer tipo de la novela antigua.

Sobre algunos de sus aspectos habremos de volver, en relación con la evolución posterior de la asimilación del tiempo en la novela. Ya hemos señalado que este tipo novelesco, especialmente algunos de sus aspectos (en particular, el tiempo de la aventura), adquiere en la historia posterior de la novela una gran vitalidad y flexibilidad.

II. APULEYO Y PETRONIO

Pasemos al segundo tipo de la novela antigua, al que vamos a llamar convencionalmente *«la novela de aventuras costumbrista»*.

En sentido estricto, pertenecen a este tipo dos obras: *El Satiricón*, de Petronio (del que se han conservado fragmentos relati-

vamente pequeños), y *El asno de oro*, de Apuleyo (conservado íntegro). Pero los elementos esenciales de este tipo están también representados en otros géneros, especialmente en la sátira (así como también en las diatribas helénicas); luego, en algunas variantes de la literatura hagiográfica cristiana primitiva (la vida llena de pecados, de tentaciones, a la que sigue la crisis y el renacimiento del hombre).

Vamos a tomar como base para nuestro análisis del segundo tipo de la novela antigua *El asno de oro*, de Apuleyo. Nos referiremos a continuación a las características de otras variantes (modelos) de este tipo, que han llegado hasta nosotros.

Lo primero que llama la atención en este segundo tipo, es la combinación del tiempo de la aventura con el de las costumbres; cosa que expresamos, precisamente, al definir este tipo como «la novela costumbrista de aventuras». Sin embargo, no puede tratarse, como es natural, de una combinación (ensamblamiento) mecánica de los dos tiempos. Combinándose así, el tiempo de la aventura y el de las costumbres, en las condiciones de un cronotopo totalmente nuevo creado por esta novela, modifican esencialmente su aspecto. Por eso, en este caso, se elabora un nuevo tipo de tiempo de la aventura —claramente diferente del griego—, así como un tipo especial de tiempo de las costumbres.

El argumento de *El asno de oro* no es, en modo alguno, un hiato intemporal entre dos momentos contiguos de una serie de la vida real. Al contrario, el camino de la vida del héroe (de Lucius), en sus momentos esenciales, representa, precisamente, el argumento de esta novela. Pero la representación del camino de la vida tiene dos particularidades propias, que determinan el carácter específico del *tiempo* en dicha novela.

Tales particularidades son: 1) el camino de la vida de Lucius es representado bajo la envoltura de una «metamorfosis»; 2) el camino de la vida se une al camino real de los viajes-peregrinaciones de Lucius por el mundo, en forma de asno.

El camino de la vida bajo la envoltura de la metamorfosis, es presentado en la novela, tanto en el argumento principal, la vida de Lucius, como en la novela corta intercalada, sobre Amor y Psique, que es una variante semántica paralela del argumento principal.

La *metamorfosis (transformación)* —especialmente la metamorfosis del hombre—, junto con la *identidad* (básicamente, también la identidad humana) pertenecen al tesoro del folclore

universal de antes de la aparición de las clases. La metamorfosis y la identidad se combinan orgánicamente en la imagen folclórica del hombre. Esa combinación se mantiene de manera especialmente clara en el cuento popular. La *imagen del hombre de los cuentos* —que aparece en todas las variedades de folclore fantástico—, se estructura siempre sobre los motivos de la *metamorfosis y de la identidad* (por muy diverso que sea, a su vez, el contenido concreto de tales motivos). Del hombre, los motivos de la metamorfosis y de la identidad pasan al conjunto del universo humano: a la naturaleza y a las cosas creadas por el hombre mismo. Acerca de las particularidades del tiempo de los cuentos populares, en donde se revela la metamorfosis y la identidad de la imagen del hombre, vamos a hablar a continuación en relación con Rabelais.

En la antigüedad, la idea de la metamorfosis ha recorrido un camino muy complejo y con muchas ramificaciones. Una de tales ramificaciones es la filosofía griega, en la que la idea de la metamorfosis, junto con la de la identidad⁷, juega un enorme papel; la *envoltura mitológica* esencial de esas ideas se conserva, además, hasta Demócrito y Aristófanes (aunque tampoco ellos la rebasan hasta el final).

Otra ramificación la constituye el desarrollo cultural de la idea de la metamorfosis (de la transformación) en los misterios antiguos, y, especialmente, en los misterios eleusinos. Los mitos antiguos, en su evolución posterior, se han visto más y más influenciados por los cultos orientales, con sus formas específicas de metamorfosis. En esta serie de la evolución se incluyen también las formas iniciales del culto cristiano. A ella pertenecen igualmente las formas mágicas rudimentarias de la metamorfosis, que se hallaban enormemente generalizadas en los siglos I-II de nuestra era, y que, practicadas por una serie de charlatanes, se convirtieron en uno de los fenómenos más corrientes y arraigados de la época.

La tercera ramificación la compone el desarrollo posterior de los motivos de la metamorfosis en el folclore propiamente dicho. Como es lógico, ese folclore no se conservó, pero conocemos su existencia a través de la influencia y reflejo del mismo en la lite-

⁷ La preponderancia de la idea de la transformación, en Heráclito, y de la idea de la identidad, en los eleatas. La transformación sobre la base del elemento primario, en Tales, Anaximandro y Anaxímenes.

ratura (por ejemplo, en la misma novela corta sobre Amor y Psique, de Apuleyo).

Finalmente, la cuarta ramificación la constituye la evolución de la idea de la metamorfosis en la literatura. Esta ramificación es, precisamente, la que nos interesa aquí.

Ni que decir tiene que la evolución de la idea de la metamorfosis en la literatura no se produce sin la influencia de todas las demás vías de desarrollo de esa idea, enumeradas por nosotros. Basta con señalar la influencia de la tradición de los misterios eleusinos sobre la tragedia griega. Como es natural, no puede haber duda acerca de la influencia de las formas filosóficas de la idea de la metamorfosis en la literatura, así como la influencia del folclore, de lo cual ya hemos hablado.

La envoltura mitológica de la metamorfosis (de la transformación) encierra la idea de evolución; pero no de una evolución lineal, sino a saltos, con nódulos; se trata, por tanto, de una cierta variante de la *serie temporal*. La estructura de esa idea es, sin embargo, muy compleja, y de ahí que, a partir de ella, se desarrollen series temporales de diverso tipo.

Si seguimos la disgregación artística de la idea mitológica compleja de la metamorfosis en Hesiodo (tanto en *Los trabajos y los días*, como en *La teogonía*, observaremos que parte de ella una serie genealógica específica: la serie espacial de la sucesión de los siglos y de las generaciones (el mito de los cinco siglos: el de oro, el de plata, el de bronce, el troyano y el de hierro), la serie teogónica irreversible de la naturaleza, la serie cíclica de la metamorfosis del grano, y la serie análoga de la metamorfosis de la cepa. Es más, en Hesiodo, incluso la serie cíclica de la vida agrícola está estructurada como un tipo de «metamorfosis del agricultor». Con ellas no se agotan todavía las series temporales de la metamorfosis que se desarrollan en Hesiodo; la metamorfosis es para las mismas un fenómeno mitológico primario. A todas estas series les es común la alternancia (o la sucesión) de formas (o de imágenes) totalmente diferentes, que no se parecen una a la otra, y que forman parte del mismo fenómeno. Así, en el proceso teogónico, la era de Cronos es sustituida por la era de Zeus, se intercambian entre sí los siglos y las generaciones (el siglo de oro, de plata, etc.), se sustituyen entre sí las estaciones.

Las imágenes de las diferentes eras, generaciones, estaciones del año, de las fases de los trabajos agrícolas, son profundamente diferentes. Pero, por encima de esas diferencias se mantiene la uni-

dad del proceso teogónico, del proceso histórico, de la naturaleza, de la vida agrícola.

En Hesiodo, así como en los sistemas filosóficos tempranos y en los misterios clásicos, la idea de la metamorfosis tiene un carácter amplio, y la palabra misma «metamorfosis» no es utilizada en el sentido específico de transformación prodigiosa (en las fronteras de lo mágico) única de un fenómeno en otro, que adquiere esta palabra en la época romano-helenística. La palabra misma, en el sentido señalado, apareció en un estadio tardío determinado de la evolución de la idea de la metamorfosis.

Características de ese estadio tardío son las *Metamorfosis*, de Ovidio. En éste, la metamorfosis casi se ha convertido ya en la metamorfosis particular de fenómenos aislados, únicos, y ha adquirido el carácter de transformación milagrosa externa. Se conserva la idea de representación bajo el enfoque de metamorfosis de todo el proceso cosmogónico e histórico, comenzando por la creación del cosmos a partir del caos, y terminando por la transformación de César en astro. Pero dicha idea se realiza a través de una selección del marco de toda la herencia mitológica literaria de ciertos casos aislados, sin relación entre sí, claros, de metamorfosis en el sentido estrecho de la palabra, y de su ordenamiento en el interior de una serie carente por completo de unidad interna. Cada metamorfosis es autónoma, y representa una entidad poética cerrada. La envoltura mitológica de la metamorfosis ya no es capaz de unir las grandes, y esenciales, series temporales. El tiempo se descompone en segmentos temporales autónomos, aislados, que se ensamblan mecánicamente en una sola serie. La misma descomposición de las unidades mitológicas de las series temporales antiguas, puede observarse también en los *Fastos* de Ovidio (obra que tiene una gran importancia para el estudio del sentido del tiempo en la época romano-helenística).

En Apuleyo, la metamorfosis adquiere un carácter todavía más particular, aislado, y, ya, directamente mágico. De su anterior amplitud y fuerza no ha quedado casi nada. La metamorfosis se ha convertido en una forma de comprensión y de representación del *destino particular humano*, separado del todo cósmico e histórico. Sin embargo, gracias en especial a la influencia de la tradición folclórica directa, la idea de la metamorfosis conserva todavía la fuerza suficiente para abarcar *el destino humano en su conjunto*, en los momentos *cruciales*. En eso estriba su importancia para el género novelesco.

En lo que respecta a la forma específica de la metamorfosis —la transformación de Lucius en asno, su posterior transformación inversa en hombre, y su purificación mediante el rito del misterio—, no es éste el lugar indicado para hacer un análisis más profundo. En relación con lo que nos interesa, tal análisis no es necesario. La génesis misma de la metamorfosis en asno es, además, muy complicada. Es complicado, y no lo suficientemente claro por ahora, el modo de tratarla utilizado por Apuleyo. Para nuestro tema, todo esto no tiene una importancia fundamental. A nosotros sólo nos interesan las funciones de esa metamorfosis en la estructura de la novela del segundo tipo.

Sobre la base de la metamorfosis se crea un tipo de representación de toda la vida humana en sus momentos cruciales, *críticos*: la manera en que el *hombre se convierte en otro*. Son representadas las diversas imágenes, claramente diferentes, de la misma persona, reunidas en ella como épocas y etapas diferentes de su existencia. No se da aquí un proceso de formación en sentido estricto, sino que se produce una crisis y un renacimiento.

Con eso se definen las diferencias esenciales entre el argumento apuleyano y los argumentos de la novela griega. Los acontecimientos representados por Apuleyo determinan la vida del héroe, y, además, *toda* su vida. Como es natural, no se describe toda su vida, desde la niñez hasta la vejez y la muerte. Por eso, no existe aquí una biografía completa. En el tipo de novela de la crisis sólo están representados uno o dos momentos que deciden el destino de una vida humana, y determinan todo su carácter. De conformidad con ello, la novela presenta dos o tres imágenes diferentes de la misma persona, imágenes separadas y reunidas por las crisis de dicha persona y por sus renacimientos. En la trama principal, Apuleyo presenta tres imágenes de Lucius: Lucius antes de la transformación en asno, Lucius-asno, Lucius purificado y regenerado mediante el rito misterial. En la trama paralela son presentadas dos imágenes de Psique: antes de la purificación por medio de los sufrimientos expiatorios, y después de éstos; en ella está representada la vía lógica del renacimiento de la heroína, una vía que no se divide en tres imágenes de la misma claramente diferenciadas.

En los *santorales* —que forman parte del mismo tipo de la crisis— de la época del cristianismo primitivo, sólo se dan también, generalmente, dos imágenes del hombre, separadas y reunidas por la crisis y el renacimiento: la imagen del pecador (antes

del renacimiento) y la imagen del santo (después de la crisis y el renacimiento). A veces, están también representadas tres imágenes: precisamente, en los casos en que está especialmente evidenciado y elaborado el fragmento de la vida dedicado al sufrimiento purificador, al ascetismo, a la lucha consigo mismo (que se corresponde con la existencia de Lucius en forma de asno).

De lo dicho se desprende claramente que la novela de este tipo no se desarrolla en un *tiempo biográfico*, en sentido estricto. Representa sólo los momentos *excepcionales*, totalmente *insólitos*, de la vida humana, y muy cortos en duración, comparados con el curso de la vida en su conjunto. Pero tales momentos *determinan* tanto la *imagen definitiva del hombre mismo*, como el *carácter de toda su vida posterior*. Pero esa larga vida, con su curso biográfico, con sus hechos y trabajos, empezará a desarrollarse después del renacimiento, y, por lo tanto, se situará ya más allá de la novela. Así, Lucius, tras pasar por las tres iniciaciones, comienza el camino biográfico de su existencia como rétor y sacerdote.

Con eso quedan definidas las particularidades del tiempo de la aventura del segundo tipo, que no es el tiempo de la novela griega que no deja huellas. Por el contrario, este tiempo deja una huella profunda, imborrable, en el hombre mismo y en toda su vida. Pero, al mismo tiempo, este es el tiempo de la aventura: el tiempo de acontecimientos insólitos, excepcionales, que vienen determinados por el suceso y se caracterizan por la simultaneidad y no simultaneidad casuales.

Pero esta lógica del suceso está aquí subordinada a otra lógica superior, que la engloba. Es verdad. En este caso, es Fotis, la criada de la bruja, la que *casualmente* tomó otra cajita, y en lugar de la pomada que transformaba en pájaro, le dió a Lucius la que transformaba en asno. *Por casualidad, precisamente* en ese instante, no había en la casa las rosas necesarias para la transformación inversa. *Por casualidad, precisamente* esa noche, la casa es atacada por unos bandidos, que roban el asno. Y en todas las aventuras posteriores, tanto del asno como de sus alternativos amos, el suceso continúa desempeñando su papel. Dificulta una y otra vez la transformación inversa, del asno en hombre. Pero el poder del suceso y su iniciativa son limitados; el suceso sólo actúa dentro de los límites del sector que le es asignado. No ha sido el suceso, sino la voluptuosidad, la superficialidad juvenil y la «curiosidad inoportuna», las que han empujado a Lucius a un peligroso juego con

la brujería. *Él mismo es el culpable*. Con su inoportuna curiosidad ha dado lugar al juego de la casualidad. Al comienzo, la iniciativa pertenece, por tanto, al *héroe mismo* y a su *carácter*. Es verdad que tal iniciativa *no es positivamente creadora* (cosa importante); es la iniciativa de la *culpa, de la equivocación, del error* (en la variante de los apócrifos cristianos del pecado). A esa iniciativa negativa le corresponde la imagen del héroe al comienzo: joven, superficial, desenfrenado, voluptuoso, inútilmente curioso. Atrae sobre sí el poder del suceso. De esa manera, el primer eslabón de la serie de aventuras no viene determinado por la casualidad, sino por el héroe mismo y por su carácter.

Pero tampoco el último eslabón —la conclusión de esta serie de aventuras— viene determinada por el suceso. Lucius es salvado por la diosa Isis, que le indica lo que tiene que hacer para recuperar la imagen de hombre. La diosa Isis no aparece aquí como sinónimo de la «casualidad feliz» (al igual que los dioses en la novela griega), sino como guía de Lucius, al que conduce hacia la purificación, exigiéndole el cumplimiento de ciertos ritos y la ascesis purificadora. Es característico en Apuleyo el hecho de que las visiones y los sueños tengan otra significación que en la novela griega. Allí, los sueños y las visiones informaban a la gente acerca de la voluntad de los dioses, o acerca del suceso, no para que pudieran detener los golpes del destino y adoptar determinadas medidas contra éstos, «sino para que soportasen mejor sus sufrimientos» (Aquilas Tacio). Por eso, los sueños y las visiones no empujaban a los héroes a ningún tipo de acción. En Apuleyo, por el contrario, los sueños y las visiones dan indicaciones a los héroes: qué deben hacer, cómo proceder para cambiar su destino; es decir, les obligan a realizar ciertas acciones, a actuar.

Así, tanto el primero como el último eslabón de la cadena de aventuras están situados fuera del poder de la casualidad. En consecuencia, también cambia el carácter de toda la cadena. Se convierte en eficaz, transforma tanto al héroe mismo como a su destino. La serie de aventuras vividas por el héroe no conduce a la simple confirmación de su identidad, sino a la construcción de una nueva imagen del héroe purificado y regenerado. Por eso, la casualidad misma, que rige en el marco de cada aventura, es interpretada de una manera nueva.

En ese sentido, es significativo el discurso del sacerdote de la diosa Isis después de la metamorfosis de Lucius: «He aquí, Lucius, que después de tantas desdichas *producidas por el destino*,

después de tantas tempestades, has llegado, por fin, a puerto seguro, al altar de los favorecidos. No te ha sido de provecho ni tu proveniencia, ni tu posición social, ni tan siquiera la ciencia misma que te distingue; porque tú, al convertirme por causa del apasionamiento de tu poca edad en *esclavo de la voluptuosidad*, has recibido un fatal castigo a tu curiosidad fuera de lugar. Pero el *ciego destino*, haciéndote sufrir sus peores riesgos, *te ha conducido, sin saberlo, a la beatitud presente*. Deja, pues, que se vaya y arda de furia: tendrá que buscar otra víctima para su crueldad. Porque entre los que han dedicado su vida a nuestra diosa suprema *la funesta casualidad no tiene nada que hacer*. ¿Qué beneficio obtuvo el destino exponiéndote a los bandidos, a los animales salvajes, a la esclavitud, a caminos crueles en todos los sentidos, a la espera diaria de la muerte? He aquí que otro destino te ha tomado bajo su protección, pero se trata ahora *del que ve*, del resplandor que ilumina incluso a otros dioses» (*El asno de oro*, Libro II).

Aquí se muestra claramente la *propia culpa* de Lucius, que lo colocó bajo el poder del suceso (del «destino ciego»). También aquí, al «destino ciego», a la «casualidad nefasta», se le opone claramente el «destino que ve», es decir, la orientación de la diosa que salva a Lucius. Y, finalmente, se revela con toda claridad el sentido del «destino ciego», cuyo poder está limitado por la culpa personal de Lucius, de un lado, y por el poder del «destino que ve», es decir por la protección de la diosa, de otro. Ese sentido reside en la *«venganza fatal»* y en el *camino hacia «la auténtica beatitud»*, a lo que el «destino ciego», «sin saberlo», ha conducido a Lucius. De esta manera, la serie entera de aventuras es entendida como *castigo y expiación*.

De manera totalmente idéntica está organizada también la serie de aventuras fantásticas, en el argumento paralelo (en la novela corta sobre Amor y Psique). Aquí, el primer eslabón es igualmente la propia culpa de Psique, y el último, la protección de los dioses. Las peripecias mismas y las fantásticas pruebas por las que pasa Psique, se entienden como castigo y expiación. El papel del suceso, del «destino ciego» es aquí mucho más limitado y dependiente todavía.

De esa manera, la serie de aventuras, con su casualidad, está totalmente subordinada a la serie que la incluye y la explica: culpa-castigo-expiación-beatitud. Esta serie está dirigida por una lógica totalmente distinta que la de las aventuras. Es activa, y determina, en primer lugar, la metamorfosis misma, es decir, las suce-

sivas imágenes del héroe: Lucius, superficial y curioso-holgazán; Lucius-asno, soportando sufrimientos; Lucius, purificado e iluminado. A estas series les son propias, además, una cierta forma y un cierto grado de necesidad que no existía en la serie de aventuras de la novela griega: el castigo, necesariamente, sigue a la culpa; al castigo sufrido le sigue, necesariamente, la purificación y la beatitud. Luego, esa necesidad tiene un carácter humano, no es una necesidad mecánica, inhumana. La culpa viene determinada por el carácter de la persona misma: el castigo también es necesario como fuerza purificadora, que hace mejor al hombre. La *responsabilidad humana* constituye la base de esta serie. Finalmente, el cambio de imagen del hombre mismo, hace que esta serie sea importante desde el punto de vista humano.

Todo esto determina la superioridad incontestable de la serie en cuestión con respecto al tiempo de las aventuras de la novela griega. En este caso, sobre la base mitológica de la metamorfosis, se llega a asimilar un aspecto mucho más importante y real del tiempo. Éste, no es tan sólo técnico, tan sólo un simple eslabón en la cadena de días, horas, momentos reversibles, permutables e intrínsecamente ilimitados; la serie temporal constituye aquí un *todo*, esencial e *irreversible*. En consecuencia, desaparece el carácter abstracto, propio del tiempo de la aventura de la novela griega. Por el contrario, la nueva serie temporal necesita de una exposición concreta.

Pero, junto a esos elementos positivos existen también importantes restricciones. Aquí, como en la novela griega, el hombre es un hombre *privado*, *aislado*. La culpa, el castigo, la purificación y la beatitud tienen, por lo tanto, un carácter privado, individual: se trata de un asunto *personal* de un individuo *particular*. La actividad de tal individuo carece del elemento creador: se manifiesta negativamente: en un hecho imprudente, en un error, en una culpa. Por eso, también la eficacia de la serie en su conjunto alcanza tan sólo a la imagen del hombre mismo y de su destino. Esta serie temporal, así como la serie de las aventuras de la novela griega, no deja ninguna huella en el mundo circundante. En consecuencia, la relación entre el destino del hombre y el mundo tiene un carácter *externo*. El hombre cambia, soporta la metamorfosis, con total independencia del mundo; el mundo mismo permanece inmutable. Por eso, la metamorfosis tiene un carácter privado y no creador.

De esta manera, la serie temporal principal de la novela, aunque, como hemos dicho, tenga un carácter irreversible y unitario, es cerrada y aislada, y no está localizada en el tiempo histórico (es decir, no está incluida en la serie temporal histórica irreversible, porque la novela no conoce todavía esa serie).

Así es el tiempo de la aventura, el tiempo básico de esta novela. Pero en la novela, existe también un tiempo de la vida corriente. ¿Cuál es su carácter, y cómo se combina éste, en la novela en su conjunto, con el tiempo especial de la aventura caracterizado por nosotros?

La característica primera de la novela es la confluencia del curso de la vida del hombre (en sus momentos cruciales) con su camino espacial real, es decir, con las peregrinaciones. En ellas se presenta la realización de la metáfora del «camino de la vida». El camino mismo pasa por el país natal, conocido, en el que no existe nada exótico ni ajeno. Se crea un cronotopo novelesco original que ha jugado un enorme papel en la historia de este género. Su base tiene origen folclórico. La realización de la metáfora del camino de la vida en sus diversas variantes juega un papel importante en todas las clases de folclore. Puede afirmarse rotundamente que el camino no es nunca en el folclore simplemente un camino, sino que constituye siempre el camino de la vida o una parte de éste; la elección del camino significa la elección del camino de la vida; la encrucijada significa siempre un punto crucial en la vida del hombre folclórico; la salida de la casa natal al camino, y la vuelta a casa, constituyen generalmente las etapas *de la edad* de la vida (sale un joven, y vuelve un hombre); las señas del camino son las señas del destino, etc. Por eso, el cronotopo novelesco del camino es tan concreto, tan orgánico, está tan profundamente impregnado de motivos folclóricos.

El desplazamiento espacial del hombre, sus peregrinaciones, pierden aquí el carácter técnico-abstracto de combinación de las definiciones espaciales y temporales (cercanía-lejanía, simultaneidad-non simultaneidad), que hemos observado en la novela griega. El espacio se convierte en concreto, y se satura de un tiempo mucho más sustancial. El espacio se impregna del sentido real de la vida, y entra en relación con el héroe y con su destino. Este cronotopo está tan saturado, que elementos tales como el encuentro, la separación, el conflicto, la fuga, etc., adquieren en él una nueva y mucho mayor significación cronotópica.

Esta concreción del cronotopo del camino permite desarrollar ampliamente en su marco la *vida corriente*. Sin embargo, esa vida corriente se sitúa, por decirlo así, fuera del camino, en las vías colaterales de éste. El héroe principal y los acontecimientos cruciales de su vida, se hallan *fuera de la existencia corriente*; el héroe solamente la observa; a veces, entra en ella como fuerza ajena; otras, se coloca la máscara de esa existencia, pero sin estar implicado, de hecho, en dicha existencia, ni ser determinado por ella.

El héroe vive *él mismo* los acontecimientos *excepcionales extraexistenciales* determinados por la serie: culpa-castigo-expiación-beatitud. Así es Lucius. Pero en el proceso de castigo-expiación, es decir, precisamente en el proceso de la metamorfosis, Lucius se ve obligado a descender a la abyecta existencia cotidiana, a jugar en ella el más mísero papel: ni siquiera el de esclavo, sino el de asno. Como burro de carga cae en lo más espeso de la abyecta existencia, vive con los arrieros, da vueltas en el molino haciendo girar la rueda, trabaja para un hortelano, para un soldado, para un cocinero y para un panadero. Siempre recibe palos, se ve sometido a la persecución de esposas malvadas (la mujer del arriero, la del panadero). Pero todo esto no lo soporta en tanto que Lucius, sino como asno. Al final de la novela, quitándose la piel de asno, se incorpora de nuevo, en la solemne procesión, a las esferas superiores extraexistenciales de la vida. Es más, el tiempo que Lucius ha pasado en la existencia cotidiana es su muerte ficticia (los familiares lo creen muerto), y la salida de esa existencia es la resurrección. Porque el núcleo folclórico antiguo de la metamorfosis de Lucius es la muerte, la bajada a los infiernos y la resurrección. A la existencia cotidiana le corresponde aquí el infierno y la tumba. (Para todos los motivos de *El asno de oro* pueden encontrarse los correspondientes equivalentes mitológicos).

Esa posición del héroe ante la vida cotidiana constituye una característica muy importante del segundo tipo de la novela antigua. Esta característica se mantiene (naturalmente, con modificaciones) a lo largo de toda la historia posterior de dicho tipo. En éste, el héroe principal nunca está, de hecho, implicado en la vida corriente; atraviesa la esfera de la existencia cotidiana como una persona de otro mundo. La mayoría de las veces es un pícaro que utiliza diversas máscaras existenciales, no ocupa en la vida un lugar definido y juega con la existencia corriente sin tomarla en serio; es actor ambulante, aristócrata disfrazado, u hombre de ori-

gen noble que no conoce su origen («un expósito»). La vida de todos los días en la esfera más baja de la existencia, de donde el héroe trata de evadirse, y a la que nunca se vincula intrínsecamente; su camino de la vida es insólito, fuera de lo cotidiano, y sólo una de sus etapas pasa por la esfera de la existencia.

Lucius, que juega el más mísero papel en la baja existencia común, tiene mayores motivos para observar y estudiar todos sus escondrijos, al no estar implicado intrínsecamente en ella. Dicha existencia constituye para él una *experiencia* que le permite estudiar y conocer a la gente. «Yo mismo —dice Lucius—, recuerdo con mucho agradecimiento mi existencia en forma de asno, porque *oculto bajo ese pellejo* y teniendo que soportar las *vicisitudes de la suerte*, me convertí, si no en más cuerdo, al menos en *más sabio*».

El estado de asno era especialmente ventajoso para observar los escondrijos de la vida cotidiana. En presencia de un asno nadie se siente avergonzado, y todos se muestran por completo como son. «Y en mi sufrida vida, tan sólo tenía un aliciente: divertirme, conforme a mi innata curiosidad, viendo cómo la gente, *sin tener en cuenta mi presencia, hablaban y actuaban libremente, como querían*» (Libro 9).

Al mismo tiempo, la superioridad del asno, en ese sentido, consiste también en las dimensiones de sus orejas. «Y yo, muy enojado con el error de Fotis por convertirme en asno en lugar de pájaro, tan sólo me consolaba de tan triste metamorfosis *gracias* a que con mis *inmensas orejas incluso alcanzaba a oír lo que ocurría a considerable distancia de mí*» (Libro 9).

Y esa situación excepcional del asno es una característica de enorme importancia en la novela.

La vida corriente que observa y estudia Lucius es una vida *exclusivamente personal, privada*. En esencia, no tiene nada de *pública*. Todos los acontecimientos que ocurren en ella son *problemas personales* de personas aisladas: no pueden acontecer «a los ojos de la gente», públicamente, en presencia del *coro*; no son objeto de informe público en la plaza. Sólo adquieren importancia pública específica cuando se convierten en delitos comunes. El *hecho penal* es el momento en que la vida privada se convierte, por decirlo así, en pública, *contra su voluntad*. En lo demás, esa vida la constituyen los secretos de alcoba (los engaños de las «esposas malvadas», la impotencia de los maridos, etc.), los secretos del lucro, los pequeños engaños corrientes, etc.

Esta vida privada, por su naturaleza misma, no deja lugar al observador, a un «tercero» que tuviera derecho a observarla permanentemente, a juzgarla, a calificarla. Se desarrolla entre cuatro paredes, para dos pares de ojos. Por el contrario, la vida pública, todo acontecimiento que tenga más o menos importancia social, tiende, por la naturaleza de las cosas, a la publicidad; supone, necesariamente, un espectador, un juez que valora, y que encuentra siempre un lugar en el acontecimiento por ser un participante necesario (obligatorio). El hombre público vive y actúa siempre a la vista de todos, y cada momento de su vida puede, en esencia y principalmente, ser de todos conocido. La vida pública y el hombre público son, por naturaleza, *abiertos*; pueden ser *vistos y oídos*. La vida pública dispone de las formas más diversas de autopublicidad y autojustificación (inclusive en la literatura). Por eso no se plantea en este caso el problema de la posición especial del que observa y escucha esa vida («de un tercero»), ni el de las formas especiales de la publicidad. Así, la literatura clásica antigua —la literatura de la vida pública y del hombre público— no ha conocido en absoluto tal problema.

Pero cuando el hombre privado y la vida privada se incorporaron a la literatura (en la época del helenismo), tenían que aparecer inevitablemente esos problemas. Surgió la *contradicción entre el carácter público de la forma literaria y el carácter privado de su contenido*. Comenzó el proceso de elaboración de los *géneros privados*. En el campo de la antigüedad, ese proceso quedó sin concluir.

Ese problema se planteó con especial agudeza en relación con las grandes formas épicas (con la «gran épica»). En el proceso de solución de dicho problema surgió la novela antigua.

A diferencia de la vida pública, la vida privada por excelencia, que fue incorporada a la novela es, por naturaleza, *cerrada*. De hecho, solamente puede ser *observada y escuchada a escondidas*. La literatura de la vida privada es, en esencia, una literatura en la que se observa y se escucha a escondidas «cómo viven los otros». Puede ser desvelada haciéndola pública en un proceso penal, o introduciendo directamente en la novela un proceso penal (y las formas de pesquisas e instrucción), y, en la vida privada, los delitos comunes; o bien, indirecta y convencionalmente (en forma semioculta), utilizando las formas de declaraciones de testigos, confesiones de los acusados, informes en el juicio, pruebas, suposiciones de la instrucción, etc. Finalmente, pueden también

utilizarse las formas de la confidencia y la autoinculpación, que se crean incluso en la vida privada y en la existencia cotidiana: carta personal, diario íntimo, confesión.

Hemos visto como resolvió la novela griega este problema de la representación de la vida privada y del hombre privado. Adoptó formas publico-retóricas externas, y no adecuadas (caducas ya para ese tiempo) al contenido de la vida privada, cosa que sólo era posible en las condiciones del tiempo de la aventura de tipo griego y de máxima abstracción de toda la representación. Aparte de eso, la novela griega introdujo —sobre la misma base retórica— el proceso penal, que jugó un papel muy importante dentro de su marco. La novela griega utilizó también, parcialmente, formas de la vida corriente, tales como, por ejemplo, la carta.

En la historia posterior de la novela, el *proceso penal* —en su forma directa o indirecta—, y, en general, las categorías jurídico-penales, han tenido una enorme importancia organizadora. En lo que respecta al contenido mismo de la novela, este hecho se correspondía con la gran importancia que en ella tenían los crímenes. Las diversas formas y variantes de novela utilizan de manera diferente las categorías jurídico-penales. Baste recordar, por una parte, la novela policiaca de aventuras (pesquisas, huellas de los crímenes y reconstrucción de los acontecimientos por medio de esas huellas), y, por otra, las novelas de Dostoievski (*Crimen y castigo* y *Los hermanos Karamázov*).

Las diferencias y los diversos medios de utilización en la novela de las categorías jurídico-penales, en tanto que formas especiales de revelación en público de la vida privada, es un problema interesante e importante en la historia de la novela.

El elemento penal juega un destacado papel en *El asno de oro*, de Apuleyo. Algunas novelas cortas intercaladas en ella, están construidas directamente como narraciones de hechos criminales (las novelas sexta, séptima, undécima y duodécima). Pero lo básico en Apuleyo no es el material criminológico, sino los secretos cotidianos de la vida privada, que ponen al desnudo la naturaleza del hombre; es decir, todo lo que sólo puede ser observado y escuchado a escondidas.

En ese sentido, la posición de Lucius-asno es especialmente favorable. Por eso, dicha situación ha sido consolidada por la tradición, y podemos encontrarla, en diversas variantes, en la historia posterior de la novela. De la metamorfosis en asno se conserva, precisamente, la posición específica del héroe, como «de

tercero», en relación con la vida cotidiana particular, cosa que le permite observar y oír a escondidas. Así es la postura del *pícaro* y del *aventurero*, que no están implicados intrínsecamente en la vida corriente, y que no tienen en ella un lugar preciso estable; que pasan por esa vida y se ven obligados a estudiar su mecánica, sus resortes escondidos. La misma posición ocupa también el *criado* que sirve a diversos amos. El criado es siempre un «tercero» en la vida particular de los amos. El criado es el testigo por excelencia de la vida privada. La gente siente ante él casi tan poca vergüenza como ante un asno; pero, al mismo tiempo, se le invita a participar en todos los aspectos íntimos de la vida privada. De esta manera, el criado ha sustituido al asno en la historia posterior de la novela de aventuras del segundo tipo (es decir, de la novela de aventuras y de costumbres). La situación de criado es utilizada ampliamente en la novela picaresca, desde *Lazarillo* hasta *Gil Blas*. En este tipo clásico (puro) de novela picaresca, continúan existiendo también otros elementos y motivos de *El asno de oro* (conserva, en primer lugar, el mismo cronotopo). En la novela de aventuras y de costumbres de tipo más complejo, no puro, la figura del criado pasa a un segundo plano; pero, sin embargo, conserva su significación. Y también en otros tipos novelescos (y en otros géneros), esa figura del criado tiene una importancia esencial (véase *Jacques el fatalista*, de Diderot, la trilogía dramática de Beaumarchais, etc. El criado es la representación especial de un punto de vista acerca del universo de la vida privada, sin el cual no subsistiría la literatura de la vida privada.

Una posición análoga a la del criado (en cuanto a las funciones), la ocupa en la novela la *prostituta* y la *cortesana* (véase, por ejemplo, *Moll Flanders* y *Lady Roxana*, de Defoe). Su situación es también enormemente ventajosa para observar y escuchar a escondidas la vida privada, sus secretos y sus resortes íntimos. La misma significación, pero en calidad de figura secundaria, la tiene la *celestina*; aparece, generalmente, en calidad de narrador. Así, ya en «El asno de oro», la novela corta intercalada es narrada por la vieja celestina. Merece recordarse el notable relato de la vieja celestina en *Francion*, de Sorel, en donde, por el fuerte realismo de la representación de la vida privada, el autor está casi a la altura de Balzac (y muy por encima de Zola en la representación de fenómenos análogos).

Finalmente, como ya hemos dicho, un papel similar en cuanto a las funciones, lo juega, en la novela en general, el *aventurero*

(en sentido amplio) y, en particular, el *parvenu*. La situación del aventurero y del *parvenu*, que todavía no ocupan en la vida un lugar preciso y estable, pero que buscan el éxito en la vida particular: la preparación de la carrera, la adquisición de riqueza, la conquista de la gloria (desde el punto de vista del interés particular, «para sí»), les empuja a estudiar esa vida privada, a descubrir sus escondidos mecanismos, a ver y escuchar a escondidas sus secretos más íntimos. Comienzan su camino desde abajo (entrando en contacto con criados, prostitutas, celestinas, aprendiendo de ellos acerca de la vida «tal y como es»), suben más y más (generalmente, por medio de las cortesanas) y alcanzan las cumbres de la vida particular; o bien, naufragan en el camino; o siguen, hasta el final, de pequeños aventureros (aventureros del mundo marginal). Su situación es enormemente ventajosa para descubrir y presentar todos los estratos sociales y los peldaños de la vida privada. Por eso, la situación del aventurero y del nuevo rico determina la estructura de las novelas de aventuras y costumbres de tipo más complejo: un aventurero en sentido amplio (aunque, naturalmente, no un nuevo rico) es también Franción, de Sorel (véase la novela del mismo título); en situación de aventureros son también colocados los héroes de *La novela cómica*, de Scarron (siglo XVIII); aventureros son también los héroes de las novelas picarescas (no en sentido estricto) de Defoe (*El capitán Singleton* y *El coronel Jack*); los nuevos ricos aparecen por primera vez en Marivaux (*El campesino enriquecido*); aventureros son también los héroes de Smollett. El sobrino de Rameau, en Diderot, representa y condensa en sí, con especial profundidad y amplitud, toda la especificidad de las situaciones de asno, pícaro, vagabundo, criado, aventurero, nuevo rico y artista; representa la *filosofía* —destacada por su profundidad y fuerza— «de tercero» en la vida privada; la filosofía del individuo que sólo conoce la vida privada, y sólo ésta desea, pero que no está implicado en ella, no tiene sitio en ella y, por lo tanto, la ve claramente en toda su desnudez; representa todos los papeles de la misma, pero no se identifica con ninguno de ellos.

En las novelas densas y complejas de los grandes realistas franceses —Stendhal y Balzac—, la situación del aventurero y del nuevo rico conserva toda su significación en tanto que factor organizativo. En el segundo plano de sus novelas se mueven también todas las demás figuras de «terceros» de la vida privada: cor-

tesanas, prostitutas, celestinas, criados, notarios, prestamistas, médicos.

El papel del aventurero y del nuevo rico es menos importante en el realismo clásico inglés —Dickens y Thackeray—. Aparecen en éste jugando papeles secundarios (Becky Sharpe en *La feria de las vanidades*, de Thackeray, es una excepción).

Quiero remarcar que en todos los fenómenos que hemos analizado, también se conserva, en cierta medida y en cierta forma, el momento de la metamorfosis: el cambio de papeles-máscaras en el pícaro, la transformación del pobre en rico, del vagabundo sin casa en aristócrata rico, del bandido y ratero en buen cristiano arrepentido, etc.

Aparte de las figuras de pícaro, criado, aventurero y celestina, la novela, para la observación y escucha a escondidas de la vida privada, inventó también otros medios suplementarios, algunos muy ingeniosos y refinados, pero que no llegaron a hacerse típicos ni esenciales. Por ejemplo, el Diablo Cojuelo, de Lessage (en la novela del mismo título), levanta los tejados de las casas y descubre la vida privada en los momentos en que el «tercero» no tiene acceso a ella. En *El peregrino Pickle*, de Smollett, el héroe conoce a un inglés completamente sordo, Caydwaleder, en cuya presencia a nadie le da vergüenza hablar de cualquier cosa (al igual que en presencia de Lucius-asno); posteriormente se descubre que Caydwaleder no es nada sordo, sino que, sencillamente, se había colocado la máscara de la sordera para escuchar los secretos de la vida privada. Esta es la posición excepcionalmente importante de Lucius-asno, en tanto que observador de la vida privada. Pero, ¿en qué tiempo se desarrolla esa vida privada corriente?

En *El asno de oro* y en otros modelos de la novela antigua de aventuras y costumbres, el tiempo de la existencia corriente no es nada cíclico. En general, en esa novela no está evidenciada la repetición, el retorno periódico de los mismos momentos (fenómenos). La literatura antigua sólo conocía el idealizado tiempo cíclico de los trabajos agrícolas corrientes, combinado con el tiempo natural y mitológico (las principales etapas de su evolución las encontramos en Hesíodo, Teócrito, y Virgilio). El tiempo novelesco de la vida corriente se diferencia claramente de este tipo cíclico (en todas sus variantes). En primer lugar, está completamente separado de la naturaleza (y de los ciclos naturales y mitológicos). Esa ruptura entre el plano de la vida corriente y la naturaleza incluso se llega a subrayar. Los motivos de la naturaleza aparecen

en Apuleyo sólo en el ciclo culpa-expiación-beatitud (véase, por ejemplo, la escena a la orilla del mar antes de la metamorfosis inversa de Lucius). La existencia cotidiana es el infierno, la tumba en la que ni luce el sol, ni existe el estrellado cielo. Por eso, la existencia cotidiana es presentada aquí como el reverso de la auténtica vida. En su centro se sitúan las obscenidades, es decir, el reverso del amor sexual, separado de la procreación, de la sucesión de las generaciones, de la edificación de la familia y de la descendencia. La existencia cotidiana es aquí priápica, su lógica es la lógica de la obscenidad. Pero en torno a ese núcleo sexual (tradición, crímenes por móviles sexuales, etc.), están también dispuestos otros aspectos de la existencia cotidiana: violencia, robo, engaños de todo tipo, palizas.

En ese torbellino de la vida privada, el tiempo carece de unidad e integridad. Está dividido en fragmentos separados que comprenden episodios singulares de la vida corriente. Ciertos episodios (especialmente en las novelas cortas intercaladas) están redondeados y acabados, pero son aislados y autónomos. El universo de la existencia cotidiana está disperso y dividido, y carece de vinculaciones esenciales. No está penetrado de una única serie temporal, con sus normas y necesidades específicas. Por eso, los segmentos temporales de los episodios de la vida corriente están dispuestos, como si dijéramos, perpendicularmente con respecto a la serie-eje de la novela; culpa-castigo-expiación-purificación-beatitud (en especial, con respecto al momento castigo-expiación). El tiempo de la existencia corriente no es paralelo a esta serie principal, y no enlaza con ella; pero los diferentes fragmentos (en los que está dividido ese tiempo) son perpendiculares a la serie principal y la cruzan en ángulo recto.

Con toda su fragmentación y naturalismo, el tiempo de la vida corriente no es totalmente inerte. Es entendido, en su conjunto, como un castigo purificador para Lucius; le sirve a Lucius, en sus diversos momentos-episodios, como *experiencia* que le descubre la naturaleza humana. En Apuleyo, el universo de la existencia corriente es *estático*, no incluye un proceso de formación (por eso, tampoco existe el tiempo *unitario* de la vida corriente). Pero en él se descubre la *diversidad social*. En esa diversidad social, las contradicciones de clase no habían surgido todavía, pero empezaban a existir. Si esas contradicciones hubiesen aparecido entonces, el mundo se hubiera puesto en movimiento, hubiera recibido un empujón hacia el futuro; el tiempo hubiera alcanzado plenitud e

historicidad. Pero en el campo de la antigüedad, especialmente en Apuleyo, ese proceso no llegó a culminar.

Es verdad que dicho proceso avanzó algo más en Petronio. En el universo de éste, la diversidad social se convierte casi en contradictoria. Relacionado con ello, también aparecen en su universo las huellas embrionarias del tiempo histórico —los signos de la época—. Sin embargo, tampoco con él acabó el proceso.

Como ya hemos señalado, el *Satiricón*, de Petronio, pertenece al mismo tipo de novela de aventuras y costumbres. Pero aquí, el tiempo de la aventura va estrechamente ligado al de la vida corriente (por eso el *Satiricón* está más cerca del tipo europeo de novela picaresca). En la base de las peregrinaciones y aventuras de los héroes (de Encolpias, etc.) no está una metamorfosis clara y la serie específica culpa-castigo-expiación. Es verdad que las mismas son sustituidas aquí por el motivo análogo, aunque más atenuado y paródico, de la persecución por parte del furioso dios Priapo (la parodia de la primaria causa épica de las peregrinaciones de Ulises y Eneas). Pero la posición de los héroes ante la vida privada es exactamente la misma que la de Lucius-asno. Atraviesan la esfera de la vida privada corriente, pero no están implicados intrínsecamente en ella. Son pícaros-buscones, charlatanes y parásitos que observan y escuchan a escondidas todo lo que hay de cínico en la vida privada. Esta es aquí más priápica todavía. Pero, repetimos, en la diversidad social del mundo de la vida privada no aparecen aún claramente las huellas del tiempo histórico. En la descripción del banquete de Trimalción, y en la figura del mismo, se revelan los signos de la época, esto es, de un cierto *conjunto temporal* que engloba y unifica los episodios aislados de la vida corriente.

En los modelos hagiográficos el tipo de aventuras y costumbres, el momento de la metamorfosis está situado en primer plano (vida llena de pecados, crisis-expiación-santidad). El plano de la aventura y las costumbres se presenta bajo la forma de denuncia de la vida pecadora, o bajo la forma de confesión contrita. Estas formas (en especial, la última) se aproximan ya al tercer tipo de novela antigua.

III. BIOGRAFÍA Y AUTOBIOGRAFÍA ANTIGUAS

Pasando al tercer tipo de novela antigua, es necesario hacer, en primer lugar, una observación muy importante. Entendemos por

tercer tipo de novela la *novela biográfica*; pero tal *novela*, es decir, la obra biográfica extensa a la que, utilizando nuestra terminología, hubiéramos podido llamar novela, no la ha creado la antigüedad. Pero ha elaborado una serie de formas autobiográficas y biográficas muy importantes, que han ejercido una enorme influencia no sólo en el desarrollo de la biografía y la autobiografía europeas, sino también en la evolución de toda la novela europea. En la base de esas formas antiguas se encuentra el nuevo tipo de *tiempo biográfico* y la nueva imagen, específica, del hombre que recorre su *camino de la vida*.

Desde el punto de vista de ese nuevo tipo de tiempo y de la nueva imagen del hombre, haremos nuestra breve presentación de las formas antiguas autobiográficas y biográficas. No tenemos intención de hacer una exposición amplia y exhaustiva del material. Vamos a evidenciar tan sólo lo que tiene relación directa con nuestro objetivo.

En la Grecia clásica detectamos dos tipos de autobiografía.

Al primer tipo lo vamos a llamar convencionalmente tipo platoniano, porque encontró su expresión temprana más clara en obras de Platón, tales como *Apología de Sócrates* y *Fedón*. Este tipo de conciencia autobiográfica del hombre está ligado a las formas estrictas de la metamorfosis mitológica. En su base está el topos: «el camino de la vida del que busca el verdadero conocimiento». La vida de ese buscador se divide en períodos o estadios estrictamente delimitados. El camino pasa por la ignorancia segura de sí, por el escepticismo autocrítico y el autoconocimiento, hacia el conocimiento auténtico (matemática y música).

Este esquema platoniano temprano del camino del buscador se complica, en la época romano-helenística, con algunos elementos de gran importancia: el paso del buscador por una serie de escuelas filosóficas, que prueba, y la orientación de los segmentos temporales de la vida hacia las propias obras. A este esquema más complicado, que tiene una gran significación, volveremos más adelante.

En el esquema platoniano existe también el momento de la crisis y el del renacimiento (las palabras del oráculo, como giro en el camino de la vida de Sócrates). El carácter específico del buscador se revela todavía más claramente al compararlo con el esquema análogo del camino de elevación del alma hacia la contemplación de las ideas (*El banquete*, *Fedro*, etc.). Aparece entonces, claramente, que este esquema tiene su base en la mito-

logía y en los cultos y misterios. De aquí se deduce también, meridianamente, el parentesco que tienen con éste las «historias de la metamorfosis», acerca de las cuales hemos hablado en el capítulo anterior. El camino de Sócrates, tal y como aparece en la *Apología*, es la expresión público-retórica de la metamorfosis misma. El tiempo biográfico real se disuelve aquí, casi totalmente, en el tiempo ideal —incluso abstracto—, de esa metamorfosis. La significación de la figura de Sócrates no se revela en este esquema biográfico-ideal.

El segundo tipo griego lo constituyen la autobiografía y biografía retóricas.

En la base de este tipo está el «encomio»: el elogio fúnebre y conmemorativo que sustituyó a las antiguas «plañideras» (trenos). La forma del encomio determinó también la aparición de la primera autobiografía antigua: el discurso en defensa propia de Isócrates.

Hablando de este tipo clásico es necesario destacar, en primer lugar, lo siguiente. Estas formas clásicas de autobiografía y biografía no eran obras literarias de carácter libresco, aisladas del acontecimiento socio-político concreto y de su publicidad en voz alta. Al contrario, estaban totalmente determinadas por ese acontecimiento, al ser actos verbales y cívico-políticos de glorificación pública o de autojustificación pública de personas reales. Por eso, no sólo —y no tanto— es importante aquí su cronotopo interno (es decir, el tiempo-espacio de la vida representada), sino, en primer lugar, el cronotopo externo real en el que se produce la representación de la vida propia o ajena como acto cívico-político de glorificación o de autojustificación públicas. Es precisamente en las condiciones de ese cronotopo real, donde se revela (se hace pública) la vida propia o ajena, donde toman forma las facetas de la imagen del hombre y de su vida, y se ponen bajo una determinada luz.

Este cronotopo real es la plaza pública («ágora»). En la plaza pública se reveló y cristalizó por primera vez la conciencia autobiográfica (y biográfica) del hombre y de su vida en la época de la antigüedad clásica.

Cuando Pushkin decía acerca del arte teatral que «había nacido en la plaza pública», pensaba en la plaza en la que estaba el «pueblo simple», la feria, las barracas, las tabernas, es decir, en la plaza pública de las ciudades europeas de los siglos XIII, XIV y posteriores. Tenía también en cuenta que el estado oficial, la socie-

dad oficial (es decir, las clases privilegiadas), así como su ciencia y arte oficiales, se hallaban (en general) fuera de esa plaza. Pero la plaza pública antigua era el estado mismo (era, además, el estado entero, con todos sus organismos), el juicio supremo, toda la ciencia, todo el arte, y en ella se encontraba todo el pueblo. Era un cronotopo remarcable, donde todas las instancias superiores —desde el estado, hasta la verdad— eran presentados y representados concretamente, estaban visiblemente presentes. En ese cronotopo concreto, que parecía englobarlo todo, tenía lugar la revelación y examen de la vida entera de un ciudadano, se efectuaba su verificación pública, cívica.

Como es natural, en tal hombre biográfico (en la imagen del hombre) no había, y no podía haber, nada íntimo-privado, personal-secreto, vuelto hacia sí mismo, aislado en lo esencial. El hombre estaba, en este caso, abierto en todas las direcciones, todo él estaba en el exterior, no existía nada en él que fuese «sólo para sí», nada que no se pudiera someter a control e informes públicos estatales. Todo aquí, sin excepción y por completo, era público.

Se entiende que en estas condiciones no pudiera existir ningún tipo de diferencias de principio entre la manera de abordar la vida ajena y la propia; es decir, entre el punto de vista biográfico y el autobiográfico. Posteriormente, en la época helenístico-romana, cuando se debilitó la unidad pública del hombre, Tácito, Plutarco y otros rétores, plantearon, en especial, el problema de la admisibilidad de la autoglorificación. Este problema fue resuelto en sentido positivo. Plutarco, que seleccionó su material empezando por Homero (en éste los héroes se autoglorifican), admitió la autoglorificación y mostró las formas en que debe desarrollarse ésta a fin de evitar todo lo que pueda haber de repulsivo. Un rétor de segunda fila, Aristides, reunió también un amplio material sobre este problema y llegó a la conclusión de que la autoglorificación arrogante es una característica puramente helena, y, por lo tanto, totalmente admisible y justificada.

Pero es muy significativo el hecho de que tal problema pudiese plantearse, ya que, la autoglorificación es sólo la manifestación más evidente de la identidad entre el modo biográfico y el autobiográfico de enfocar la vida. Por eso, tras el problema especial de la admisibilidad de la autoglorificación, se oculta un problema más general: la posibilidad de que fuera admisible una misma actitud ante la vida propia y la ajena. El planteamiento de tal problema, muestra que la *integridad pública*, clásica, del hombre se

estaba desagregando, y que estaba comenzando la diferenciación fundamental entre las formas biográficas y las autobiográficas.

Pero, en las condiciones de la plaza pública griega, en la que apareció la conciencia de sí del hombre, ni siquiera podía hablarse de tal diferenciación. No existía todavía el hombre interior, el «hombre para sí» (yo para mí), ni un enfoque especial del mismo. La unidad entre el hombre y su conciencia de sí era puramente pública. El hombre era *por completo exterior*, en el sentido estricto de la palabra.

Esta exterioridad total es una de las características más importantes de la imagen del hombre en el arte y en la literatura clásica. Se manifiesta de manera muy diversa. Señalaré aquí una de esas manifestaciones, conocida en general.

En la literatura, el hombre griego —ya en Homero— es presentado como extremadamente impulsivo. Los héroes de Homero expresan muy categóricamente y ruidosamente sus sentimientos. Llama especialmente la atención lo frecuente y ruidosamente que lloran y sollozan esos héroes. Aquiles, en la célebre cena con Príamo, solloza en su tienda con tanta fuerza que sus lamentos podían oírse en todo el campamento griego. Este rasgo ha sido explicado de diversas maneras: por la especificidad de la psicología primitiva; por el convencionalismo de los cánones literarios; por las particularidades del vocabulario homérico, que hace que los diversos grados en los sentimientos sólo puedan transmitirse mediante grados diversos en su exteriorización; o llamando también la atención acerca del carácter relativamente general de la manera de expresar los sentimientos (se sabe, por ejemplo, que los hombres del siglo XVIII —los iluministas mismos— lloraban con mucha frecuencia y con placer). Pero en la imagen del héroe antiguo, ese rasgo no es, en ningún caso, singular; se combina armónicamente con otros rasgos de la imagen, y tiene una base más seria de lo que, en general, se supone. Este rasgo es una de las manifestaciones de esa exteriorización total del hombre público, de la que hemos hablado.

Para el griego de la época clásica toda la existencia era *visible* y *audible*. En principio, no conoce (de hecho) existencia alguna invisible y muda. Esto se refiere a toda la existencia y, naturalmente, a la existencia humana en primer lugar. La vida interior muda, el dolor mudo, la reflexión muda, le eran al griego ajenas por completo. Todo ello —es decir, toda la vida interior— sólo podía existir manifestándose exteriormente, en forma sonora o visi-

ble. Platón, por ejemplo, entendía el pensamiento como una conversación del hombre consigo mismo (*Teeteto*, *El sofista*). La noción del pensamiento tácito apareció, por primera vez, únicamente en base al misticismo (las raíces de esta noción son orientales). Con todo, el pensamiento, en tanto que conversación consigo mismo, no supone en modo alguno, en la acepción de Platón, una actitud especial frente a sí mismo (diferente de la actitud frente al otro); la conversación consigo mismo se transforma directamente en una conversación con el otro; no existe entre ambas ninguna diferencia esencial.

En el hombre mismo no existe centro alguno mudo e invisible: es visto y oído por completo, está totalmente en el exterior; pero no existen, en general, esferas de la existencia muda e invisible en las que se haya implicado el hombre, y por las que se haya determinado (el reino platoniano de las ideas: todo se ve y todo se oye). Y la concepción clásica griega todavía estaba más lejos de situar los centros principales, las fuerzas dirigentes de la vida humana, en los lugares mudos e invisibles. Así se explica la asombrosa y total exterioridad del hombre clásico y de su vida.

Sólo con la época helenística y romana comienza el proceso de paso de esferas enteras de la existencia, tanto en el hombre mismo como fuera de él, hacia un *registro mudo* y una *invisibilidad esencial*. Este proceso tampoco llegó a concluirse, ni de lejos, en la antigüedad. Es significativo el hecho de que tampoco *Las confesiones* de San Agustín puedan ser leídas «para sí», sino que hayan de ser declamadas en voz alta: tan vivo está todavía, en la forma, el espíritu de la plaza pública griega, en la que se conformó, por primera vez, la conciencia de sí mismo del hombre europeo.

Cuando hablamos de la esterilidad total del hombre griego, aplicamos, naturalmente, nuestro punto de vista. El griego no conocía la diferencia que hacemos nosotros entre exterior e interior (mudo e invisible). Nuestro «interior» se encontraba para el griego en el mismo plano que nuestro «exterior», es decir, era igual de visible y sonoro, y existía *fuera, tanto para los demás como para sí*. En ese sentido, todos los aspectos de la imagen del hombre eran idénticos.

Pero esa exterioridad total del hombre no se realizaba en un espacio vacío (bajo un cielo estrellado, sobre la tierra vacía), sino en el interior de una colectividad humana orgánica, «ante el mundo». Por eso, el «exterior» en el que se revela y existe el hom-

bre entero, no era algo ajeno y frío (el «desierto del mundo»), sino el propio pueblo. Estar fuera significa ser para otros, para la colectividad, para su pueblo. El hombre estaba completamente exteriorizado en su elemento humano, en medio del pueblo humano. Por eso, *la unidad* de la integridad exteriorizada del hombre tenía carácter *público*.

Todo esto define la especificidad irreplicable de la imagen del hombre en el arte y en la literatura clásica. Todo lo que es material y exterior se espiritualiza y se intensifica en ella; todo lo que es espiritual e interior (desde nuestro punto de vista) se materializa y exterioriza. Al igual que la naturaleza en Goethe (para quien esa imagen sirvió de «fenómeno primario»), tal imagen del hombre «no tiene ni núcleo, ni envoltura», ni exterior, ni interior. En eso radica su profunda diferencia con la imagen del hombre de las épocas posteriores.

En las épocas posteriores, las esferas mudas e invisibles en las que se implicó al hombre, desnaturalizaron su imagen. La mudez y la invisibilidad penetraron en su interior. Junto a ellas, apareció la soledad. El hombre privado y aislado —el «hombre para sí»—, perdió la unidad y la integridad, que venían determinadas por el principio público. Al perder el cronotopo popular de la plaza pública su conciencia de sí, no pudo encontrar otro cronotopo, igualmente real, unitario y único; por eso se desintegró y se aisló, se convirtió en abstracto e ideal. El hombre privado, descubrió en su vida privada muchísimas esferas y objetos no destinados, en general, al dominio público (la esfera sexual, etc.), o destinados solamente a una expresión íntima, de cámara, y convencional. La imagen del hombre se compone ahora de más estratos y de elementos diversos. Núcleo y cobertura, exterior e interior, se han separado en ella. Mostraremos posteriormente que el intento más destacado de la literatura universal, en cuanto a la realización de una nueva exteriorización total del hombre, pero sin estilizar la imagen antigua, lo llevó a cabo Rabelais.

Un nuevo intento de resurgimiento de la unidad y exterioridad antiguas, pero con una base totalmente diferente, lo realizó Goethe.

Volvamos al encomio griego y a la primera autobiografía. La particularidad de la conciencia antigua, a la que nos hemos referido, determina la similitud del enfoque biográfico y autobiográfico, su carácter sistemático público. Pero en el encomio, la imagen del hombre es extremadamente simple y plástica, y casi no

contiene el momento del proceso de formación. El punto de partida del encomio es la imagen ideal de una determinada forma de vida, de una determinada situación: del caudillo, del rey, del hombre político. Esta forma ideal representa la totalidad de las exigencias formuladas en la situación respectiva: cómo ha de ser un caudillo, la enumeración de las cualidades y virtudes del caudillo. Todas esas cualidades y virtudes son reveladas luego en la vida de la persona glorificada. El ideal y la imagen del muerto se unen. La imagen del glorificado es plástica, y se la presenta, generalmente, en el momento de madurez y plenitud de la vida de aquél.

Basada en los esquemas biográficos del encomio, apareció la primera autobiografía en forma de discurso en defensa propia: la autobiografía de Isócrates, que tuvo una enorme influencia sobre toda la literatura universal (especialmente, a través de los humanistas italianos e ingleses). Se trata de un informe apologético público de su vida. Los principios para construir la propia imagen, son los mismos que en el caso de la construcción de imágenes de personalidades muertas, en el encomio. En su base se halla el ideal del rétor. Isócrates glorifica la actividad retórica, en tanto que forma suprema de la actividad humana. Esa conciencia profesional tiene en Isócrates un carácter totalmente concreto. Caracteriza su situación material, le recuerda sus ganancias como rétor. Los elementos puramente privados (desde nuestro punto de vista), los elementos estrictamente profesionales (también, desde nuestro punto de vista), los elementos socio-estatales, y, finalmente, las ideas filosóficas, están situados aquí en una sola serie concreta, se combinan estrechamente entre sí. Todos esos elementos se perciben como perfectamente homogéneos, y componen una imagen plástica y unitaria del hombre. La conciencia que tiene el hombre sí sólo se apoya aquí en los aspectos de su personalidad y de su vida que están orientados hacia el exterior, que existen para los otros al igual que para sí; la conciencia de sí busca su apoyatura y su unidad solamente en ellos; los demás aspectos íntimos y personales, «suyos propios», irrepitibles desde el punto de vista individual, los desconoce por completo.

De aquí el carácter específico normativo-pedagógico de esta primera autobiografía. Al final de la misma se expone directamente el ideal educativo e instructivo. Pero la interpretación normativa-pedagógica es característica de todo el material de la autobiografía.

Aunque no hay que olvidar que la época en que se crea esta primera autobiografía era la época en que comenzaba la desagregación de la integridad del hombre público griego (tal y como ha sido revelado en la épica y en la tragedia). De ahí procede el carácter un tanto retórico-formal y abstracto de dicha obra.

Las autobiografías y las memorias romanas se formaron en otro cronotopo real. Les sirvió de base vital la *familia* romana. La autobiografía es, en este caso, un documento de la conciencia familiar-hereditaria. Pero, en ese terreno familiar-hereditario, la conciencia autobiográfica no se convierte en privada e íntimo-personal. Conserva su carácter profundamente público.

La familia romana (patricia) no es una familia burguesa, símbolo de todo lo que es privado e íntimo. La familia romana —como familia— estaba directamente unida al estado. Al cabeza de familia se le conferían ciertos elementos de la autoridad estatal. Los cultos religiosos familiares (gentilicios), que tenían un papel colosal, eran la continuación directa de los cultos oficiales. Los antepasados eran los representantes del ideal nacional. La conciencia se orienta hacia el recuerdo concreto del clan, de los antepasados, y, al mismo tiempo, hacia las generaciones futuras. Las tradiciones familiares-gentilicias han de ser transmitidas de padres a hijos. La familia tiene su archivo, en el que se conservan los documentos manuscritos de todos los eslabones del clan. La autobiografía se escribe con el fin de transmitir las tradiciones familiares-gentilicias de un eslabón al otro, y se conserva en el archivo. Esto hace que la conciencia autobiográfica tenga un carácter *público, histórico y oficial*.

Esa historicidad específica de la conciencia autobiográfica romana la diferencia de la griega, que está orientada hacia los contemporáneos vivos, presentes ahí mismo, en la plaza pública. La conciencia romana de sí mismo se percibe, antes que nada, como un eslabón entre los antepasados muertos y los descendientes que todavía no han entrado en la vida política. Por eso no es tan armoniosa; pero, a cambio, está penetrada más profundamente por el tiempo.

Otro rasgo específico de la autobiografía romana (y de la biografía) es el del papel que juegan los *prodigia*, es decir, todo tipo de presagios y su interpretación. No se trata en este caso de un rasgo exterior argumental (como en las novelas del siglo XVIII), sino de un principio muy importante de la comprensión y elaboración del material autobiográfico. Con este rasgo de la autobiografía está

también relacionada estrechamente la muy importante categoría autobiográfica, puramente romana, de la «felicidad».

En los *prodigia*, es decir en los presagios del destino, tanto de los diferentes asuntos e iniciativas del hombre, como de su vida entera, lo individual-personal y lo público-estatal están indisolublemente unidos. Los *prodigia* son un elemento importante, tanto al comienzo como durante su realización, de todas las iniciativas y actos del estado. El estado no puede dar ni un solo paso sin demostrar los presagios.

Los *prodigia* son indicios de los destinos del estado que presagian la suerte y la desgracia. De ahí, pasan a las personalidades individuales del dictador o del caudillo, cuyo destino va estrechamente ligado al del estado, se unen a los indicios de su destino personal. Aparece el dictador afortunado (Sila), o con buena estrella (César). En ese terreno, la categoría de la suerte tiene significación especial en tanto que elemento constitutivo de la existencia. Se convierte en la forma de su personalidad y de su vida («creencia en su estrella»). Este principio determina la conciencia de sí que tiene Sulla, en su autobiografía. Pero, repetimos, en la suerte de Sulla o en la de César, van unidos los destinos públicos y los personales. No se trata, en absoluto, de una suerte personal, privada. Pues tal suerte se refiere a asuntos e iniciativas de estado, a guerras. Está indisolublemente ligada a las ocupaciones, a la creación artística, al trabajo, a su contenido público-oficial objetivo. De esta manera, la noción suerte incluye también, en este caso, nuestras nociones de «talento» e «intuición», así como la noción específica de «genialidad»⁸, tan importante en la filosofía y en la estética de finales del siglo XVIII (Jung, Hamann, Herder, genios impetuosos). En los siglos posteriores, esa categoría de la felicidad se escindió, adquiriendo un carácter privado. Todos los aspectos creativos y público-estatales desaparecieron de la categoría de la suerte, que se convirtió en un principio privado-personal y no creativo.

Junto a estos rasgos específicamente romanos, aparecen también las tradiciones autobiográficas greco-helenísticas. En el campo romano, también las antiguas planideras (*naenia*) fueron sustituidas por los discursos fúnebres: *laudationes*. Predominan en este caso los esquemas retóricos greco-helenísticos.

⁸ En el concepto de «felicidad» se unían la genialidad y el éxito; un genio no reconocido es una *contradictio in adjecto*.

Una de las formas autobiográficas romano-helenísticas más importantes la constituyen los trabajos «sobre escritos propios». Esa forma, como ya hemos señalado, estaba fuertemente influenciada por el esquema platónico del camino de la vida, del que busca el conocimiento. Pero aquí, se encontró para éste un soporte objetivo completamente distinto. Se ofrece el catálogo de las propias obras, se revelan sus temas, se evidencia su éxito entre el público, se hace un comentario autobiográfico (Cicerón, Galeno y otros). Una serie de obras personales, ofrecen un soporte real, sólido, para la comprensión del curso temporal de la propia vida. En la sucesión de obras personales está presente la fundamental huella del tiempo biográfico, de su objetivación. Al mismo tiempo, la conciencia de sí no se revela aquí a «alguien» en general, sino a un determinado círculo de lectores de las propias obras. La autobiografía está escrita para ellos. La atención autobiográfica en sí mismo y en la vida personal propia, adquiere aquí, mínimamente, una cierta publicidad de tipo completamente nuevo. A este tipo pertenecen también las *Retractationes*, de San Agustín. Del período moderno habría que incluir aquí una serie de obras de los humanistas (por ejemplo, de Chaucer); pero en las épocas posteriores, este tipo pasa a ser sólo un aspecto (aunque muy importante) de las autobiografías de los creadores (por ejemplo, en Goethe).

Estas son las formas autobiográficas antiguas, a las que podría llamarse formas de la *conciencia pública del hombre*.

Refirámonos brevemente a las formas biográficas maduras de la época romano-helenística. Es necesario señalar aquí, antes que nada, la influencia de Aristóteles sobre los métodos caracterológicos de los biógrafos antiguos, en especial, de la teoría de la entelequia, como fin último y causa primaria de la evolución. Esa identificación aristotélica del fin con el principio no podía por menos de influir esencialmente en las particularidades del tiempo biográfico. De ahí la madurez acabada del carácter como auténtico comienzo de la evolución. Tiene lugar en este caso una original «inversión caracterológica», que excluye un auténtico proceso de formación del carácter. La juventud entera del hombre es interpretada tan sólo como prefiguración de la madurez. Un cierto elemento de movimiento viene introducido únicamente por la lucha de inclinaciones y de afectos, y el ejercicio de la virtud para dotar al hombre de constancia. Esa lucha y esos ejercicios no hacen sino consolidar los rasgos ya existentes del carácter, pero no

crean nada nuevo. Permanece, básicamente, la naturaleza estable del hombre formado.

Sobre esa base, han aparecido dos tipos de estructura de biografía antigua.

Al primer tipo podría llamarse energético. En su origen está el concepto aristotélico de la energía. La existencia y la esencia del hombre no constituyen un estado, sino una acción, una fuerza activa («energía»). Esa «energía» es la manifestación, en hechos y expresiones, del carácter. Pero tales hechos, palabras y demás expresiones del hombre, no son únicamente —en ningún caso— una exteriorización (para los otros, para «un tercero») de la esencia interior del carácter, que existía ya al margen de dichas manifestaciones, antes que ellas y fuera de ellas. Esas manifestaciones constituyen, precisamente, la realidad del carácter mismo, que, fuera de su «energía», ni siquiera existe. Al margen de su exteriorización, su expresividad, su madurez y su audibilidad, el carácter no es plenamente real, no existe en toda su plenitud. Cuanto más plena es la expresividad, tanto más plena es, también, la existencia.

Por eso, la representación de la vida humana (*bios*) y del carácter no debe hacerse mediante la enumeración analítica de las cualidades caracterológicas del hombre (de las virtudes o de los vicios), ni mediante su unión en una imagen sólida, sino a través de la representación de los hechos, los discursos y otras manifestaciones y expresiones del hombre.

Este tipo energético de biografías está representado en Plutarco, cuya influencia en la literatura universal (no sólo la biográfica) ha sido especialmente grande.

El tiempo biográfico es, en Plutarco, específico. Es el tiempo de la *revelación del carácter*, pero no el tiempo del proceso de formación y crecimiento del hombre⁹. Es verdad que, fuera de esa revelación, de esa «manifestación», el carácter ni siquiera existe; pero en tanto que «entelequia» está predestinado, y sólo puede revelarse en una determinada dirección. La realidad histórica misma en la que se realiza la revelación del carácter, únicamente sirve como medio para esa revelación, ofrece pretextos para la manifestación del carácter en hechos y palabras, pero no tiene influencia decisiva en el carácter mismo, no lo forma, no lo crea, sino

⁹ El tiempo es fenoménico, pero la esencia del carácter está fuera del tiempo. El tiempo no le da substancialidad al carácter.

que, solamente, lo actualiza. La realidad histórica es el campo en que se revelan y desarrollan los caracteres humanos, pero nada más.

El tiempo biográfico es irreversible con respecto a los acontecimientos mismos de la vida, que son inseparables de los acontecimientos históricos. Pero, con respecto al carácter, este tiempo es reversible: todo rasgo de carácter hubiera podido manifestarse por sí mismo, más temprano o más tarde. Los rasgos del carácter no tienen una cronología, sus manifestaciones son permutables en el tiempo. El carácter mismo no evoluciona ni cambia, sólo se *completa*: incompleto, no revelado y fragmentario al comienzo, se convierte, al final, en *completo* y redondeado. Por lo tanto, la vía de revelación del carácter no conduce a su modificación, ni al proceso de formación del mismo en relación con la realidad histórica, sino, únicamente, a su *conclusión*; es decir, al perfeccionamiento de la forma que estaba prefigurada desde el comienzo. Así era el tipo biográfico de Plutarco.

Al segundo tipo de biografía puede llamársele analítico. En su base está un esquema con apartados precisos, entre los que se distribuye todo el material biográfico: la vida social, la vida familiar, el comportamiento en la guerra, las relaciones con los amigos, las máximas dignas de saberse de memoria, las virtudes, los vicios, el aspecto de una persona, sus *hábitos*, etc. Los diferentes rasgos y cualidades del carácter son elegidos entre los diversos acontecimientos y sucesos que pertenecen a *distintos períodos de tiempo* de la vida del héroe, y se distribuyen en los apartados correspondientes. Para la argumentación de un rasgo se dan uno o dos ejemplos de la vida de la persona respectiva.

De esta manera, la serie biográfica temporal resulta interrumpida: en la misma rúbrica se juntan momentos pertenecientes a diversos períodos de vida. El principio orientador es también aquí el *conjunto* del carácter, desde cuyo punto de vista no interesan el tiempo y el orden de manifestación de las partes de ese conjunto. Los primeros rasgos (las primeras manifestaciones del carácter) predeterminan ya los firmes contornos del conjunto, y todo lo demás se ubica dentro de esos contornos, sea en el orden temporal (el primer tipo de biografías), sea en el orden sistemático (el segundo tipo).

El principal representante del segundo tipo de biografía antigua fue Suetonio. Si Plutarco tuvo una influencia colosal en la literatura, especialmente en el drama (pues el tipo energético de

biografía es, en esencia, dramático), Suetonio, influenció a su vez, preponderantemente, al género estrictamente biográfico —en especial, en la Edad Media—. (Se ha conservado hasta nuestros días el tipo de construcción por aspectos de las biografías: en tanto que hombre, escritor, hogareño, pensador, etc.).

Todas las formas enumeradas hasta ahora, tanto las autobiográficas como las biográficas (entre estas formas no han existido diferencias de principio en cuanto al modo de abordar al hombre), tienen un carácter esencialmente público. Nos referiremos ahora a las formas autobiográficas en las que se manifiesta ya la descomposición de esa exterioridad pública del hombre, en las que empieza a abrirse camino la conciencia privada del individuo solo y aislado, y a revelarse las esferas privadas de su vida. En la antigüedad, sólo encontramos, en el dominio de la autobiografía, el comienzo del proceso de privatización del hombre y de su existencia. Por eso no fueron elaboradas por entonces las nuevas formas de expresión autobiográfica de la *conciencia solitaria*. Se elaboraron tan solo modificaciones específicas de las formas público-retóricas existentes. Observamos básicamente tres modificaciones.

La primera modificación es la representación satírico irónica, o humorística, de la propia persona o de la propia vida, en sátiras y diatribas. Destacan especialmente las autobiografías y autocaracterizaciones irónicas en verso, en general conocidas, de Horacio, Ovidio y Propertio, que incorporan también el momento de la parodización de las formas heroico-públicas. Aquí, *lo particular y lo privado* (que no encuentran formas positivas de expresión) se visten con la forma de la *ironía y el humor*.

La segunda modificación —muy importante por su resonancia histórica— está representada por la cartas a Atico, de Cicerón.

Las formas público-retóricas de unidad de la imagen humana se necrosificaban, se convertían en oficial-convencionales; la heroificación y la glorificación (así como la autoglorificación) se convertían en tópicos y ampulosos. Además de esto, los géneros retóricos públicos existentes no permitían, de hecho, la representación de la vida privada, cuya esfera se ampliaba más y más, se hacía más ancha y profunda, y se encerraba más y más en sí misma. En esas condiciones, empiezan a adquirir mayor importancia las formas *retóricas de cámara*, y, en primer lugar, la forma de *carta amistosa*. La nueva conciencia privada, de cámara, del hombre, empieza a revelarse en una atmósfera íntimo-amistosa

(naturalmente semiconvencional). Toda una serie de categorías de la conciencia de sí y de presentación biográfica de una vida —éxito, felicidad, mérito— empiezan a perder su importancia público estatal y a pasar al plano privado-personal. La naturaleza misma, incorporada a este nuevo universo privado, de cámara, empieza a modificarse sustancialmente. Surge el «paisaje», es decir, la naturaleza como horizonte (objeto de la visión) y medio circundante (trasfondo, ambiente) del hombre totalmente privado, solo y pasivo. Esta naturaleza difiere claramente de la naturaleza del idilio pastoral o de las geórgicas, y, ni que decir tiene, de la naturaleza de la épica y de la tragedia. La naturaleza se incorpora al universo de cámara del hombre privado a través de los pintorescos retazos de las horas del paseo, del descanso, los momentos de una mirada casual a un paisaje surgido ante los ojos. Estos retazos pintorescos se enlazan a la unidad inestable de la vida privada de la novela culta, pero no entran en el conjunto unitario, sólido, espiritualizado y autónomo de la naturaleza, como en la épica y en la tragedia (por ejemplo, la naturaleza en *Prometeo encadenado*). Tales retazos pintorescos sólo pueden redondearse por separado, en paisajes literarios finitos, cerrados. También otras categorías sufren, en este nuevo universo privado, de cámara, una transformación similar. Numerosas pequeñeces de la vida privada, en las que el hombre se siente a gusto y en las que empieza a apoyarse su conciencia privada, se convierten en significativas. La imagen del hombre comienza a desplazarse hacia los espacios privados, cerrados, casi íntimos, de cámara, donde pierde su plasticidad monumental y la exteriorización pública global.

Así son las cartas a Atico. Pero, sin embargo, contienen todavía muchos elementos retórico-públicos, tanto de los convencionales y anticuados, como de los todavía vivos y esenciales. Los fragmentos del hombre futuro, totalmente privado, aparecen aquí como incrustados (soldados) a la vieja unidad retórico-pública de la lengua humana.

A la última, la tercera modificación, podemos llamarla, convencionalmente, el tipo estóico de autobiografía. Aquí deben incluirse, en primer lugar, las llamadas «consolaciones». Tales consolaciones se construían en forma de diálogo con la filosofía-consoladora. Hay que citar, en primer término, la *Consolatio*, de Cicerón, escrita tras la muerte de su hija, que se ha conservado hasta nuestros días. Aquí hay que incluir también su *Hortensio*.

En las épocas siguientes encontramos tales consolaciones en San Agustín, en Boecio y, finalmente, en Petrarca.

En el campo de la tercera modificación, han de ser incluidas, además, las cartas de Séneca, el libro autobiográfico de Marco Aurelio (*A sí mismo*) y, finalmente, *Las confesiones* y otras obras autobiográficas de San Agustín.

Es característica de todas las obras citadas la aparición de una nueva forma de actitud ante sí mismo. Esa nueva actitud puede caracterizarse mediante el término de San Agustín «Soliloquia», es decir, «Conversaciones solitarias consigo mismo». Tales soliloquios son también, como es natural, conversaciones con la filosofía-consoladora en las consolaciones.

Es ésta una nueva actitud ante sí mismo, ante el propio «yo», sin testigos, sin dar derecho a voz a «un tercero», fuere quien fuere éste. Aquí, la conciencia de sí del hombre solitario busca en sí misma un soporte y una instancia judicial suprema, y la busca directamente en la esfera de las ideas: en la filosofía. Tiene lugar, incluso, una lucha con el punto de vista «del otro» —como, por ejemplo, en Marco Aurelio—. Este punto de vista «del otro» con respecto a nosotros, que tomamos en cuenta y con cuya ayuda nos valoramos nosotros mismos, es una fuente de vanidad, de inútil orgullo o de ofensa; tenemos que librarnos de él.

Otro rasgo de la tercera modificación es el brusco crecimiento del peso específico de los acontecimientos de la vida íntimo-personal; acontecimientos que, aun teniendo una importancia colosal en la vida íntima de la persona respectiva, su trascendencia es ínfima para los otros, y casi nula en el terreno socio-político; por ejemplo, la muerte de la hija (en *Consolatio*, de Cicerón); en tales acontecimientos, el hombre se siente como si, esencialmente, estuviera solo. Pero también empieza a acentuarse el aspecto personal en los acontecimientos con importancia pública. En relación con esto, se plantean con gran agudeza los problemas relativos a lo efímero de todos los bienes terrestres, y a la mortalidad del hombre; en general, el tema de la muerte personal, en sus diversas variantes, empieza a jugar un papel esencial en la conciencia autobiográfica del hombre. En la conciencia pública, como es natural, su papel estaba reducido (casi) a cero.

Sin embargo, a pesar de estos nuevos momentos, también la tercera modificación se queda, en buena medida, en retórico-pública. El auténtico hombre solitario, que aparece en la Edad Media y desempeña luego un papel tan importante en la novela eu-

ropea, no existe aquí todavía. La soledad es aun muy relativa e ingenua. La conciencia de sí tiene todavía un soporte público bastante sólido, aunque, parcialmente, ese soporte esté muerto. Al mismo Marco Aurelio, que excluía «el punto de vista del otro» (en la lucha con el sentimiento de ofensa), le inunda el sentimiento profundo de su dignidad pública y agradece orgullosamente sus virtudes al destino y a la gente. Y la forma misma de biografía perteneciente a la tercera modificación, tiene un carácter retórico-público. Ya hemos dicho que incluso *Las confesiones*, de San Agustín, precisan de una declamación en voz alta.

Así son las formas principales de autobiografía y biografía antiguas. Han ejercido una enorme influencia, tanto en la evolución de estas formas en la literatura europea, como en la evolución de la novela.

IV. EL PROBLEMA DEL HIPÉRBATON HISTÓRICO Y DEL CRONOTOPO FOLCLÓRICO

Como resumen de nuestro análisis de las formas antiguas de la novela, vamos a destacar las particularidades generales específicas de la asimilación del tiempo en las mismas.

¿Cuál es la situación en cuanto a la plenitud del tiempo en la novela antigua? Hemos hablado ya del hecho de que toda imagen temporal (y las imágenes literarias son imágenes temporales) necesita de un mínimo de plenitud de tiempo. No puede haber, en absoluto, reflejo de una época fuera del curso del tiempo, de las vinculaciones con el pasado y el futuro, de la plenitud del tiempo. Cuando no hay paso del tiempo, tampoco existe aspecto del tiempo, en el sentido pleno y esencial de la palabra. La contemporaneidad, tomada al margen de su relación con el pasado y el futuro, pierde su unidad, se reparte entre fenómenos y cosas aisladas, convirtiéndose en un conglomerado abstracto de éstos.

También en la novela antigua hay un mínimo de plenitud de tiempo. Esa plenitud es, por decirlo así, insignificante, en la novela griega, y algo más significativa en la novela de aventuras y costumbres. En la novela antigua, esa plenitud del tiempo tiene un doble carácter. En primer lugar, sus raíces se hallan en la plenitud mitológica popular del tiempo. Pero esas formas temporales específicas se hallaban ya en fase de descomposición y, como es natural, no podían abarcar y modelar convenientemente el nuevo

contenido, dada la situación de clara diferenciación social que había empezado a producirse por entonces. No obstante, tales formas de plenitud folclórica del tiempo, se daban todavía en la novela antigua.

Por otra parte, existen en la novela antigua débiles gérmenes de nuevas formas de plenitud del tiempo, ligadas a la aparición de contradicciones sociales. La aparición de contradicciones sociales empuja al tiempo, inevitablemente, hacia el futuro. Cuanto más profundamente se manifiesten esas contradicciones, más desarrolladas estarán; más importante y amplia podrá ser la plenitud del tiempo en las representaciones del artista. Gérmenes de esa unidad del tiempo los hemos visto en la novela de aventuras y costumbres. Sin embargo, eran demasiado débiles para impedir del todo la desintegración novelística de las formas de la gran épica.

Se hace necesario que nos detengamos aquí en un rasgo de la percepción del tiempo que ha ejercido una influencia colosal y definitoria en la evolución de las formas e imágenes literarias.

Este rasgo se manifiesta primordialmente en el llamado *hipérbaton histórico*. La esencia de ese hipérbaton se reduce al hecho de que el pensamiento mitológico y artístico ubique en el pasado categorías tales como meta, ideal, justicia, perfección, estado de armonía del hombre y de la sociedad, etc. Los mitos acerca del paraíso, la Edad de Oro, el siglo heroico, la verdad antigua, las representaciones más tardías del estado natural, los derechos naturales innatos, etc., son expresiones de ese hipérbaton histórico. Definiéndolo de manera un tanto más simplificada, podemos decir que consiste en representar como existente en el pasado lo que, de hecho, sólo puede o debe ser realizado en el futuro; lo que, en esencia, constituye una meta, un imperativo y, en ningún caso, la realidad del pasado.

Esta original «permuta», «inversión» del tiempo, característica del pensamiento mitológico y artístico de diferentes épocas de la evolución de la humanidad, se define por medio de una noción especial del tiempo, principalmente del futuro. A costa del futuro se enriquecía el presente, y, especialmente, el pasado. La fuerza y demostrabilidad de la realidad, de la actualidad, pertenecen sólo al presente y al pasado —al «es» y «ha sido»—; al futuro le pertenece otra realidad, por decirlo así, más efímera: «será» carece de materialidad y consistencia, de la ponderabilidad real que le es propia al «ser» y al «ha sido». El futuro no es idéntico al presente ni al pasado, y, sea cual sea la magnitud de la duración con que

haya sido concebida, carece de contenido concreto, se halla un tanto vacío y rarificado; porque todo lo que es positivo, ideal, necesario, deseado, se atribuye mediante hipérbaton al pasado, o parcialmente al presente; porque de esta manera todo ello adquiere un mayor peso, se convierte en más real y convincente. Para dotar a un cierto ideal del atributo de veridicidad, se le concibe como si ya hubiera existido alguna vez en la Edad de Oro en «estado natural», o como existente en el presente, en algún lugar situado «más allá de los treinta y nueve reinados, más allá de los mares océanos»; si no sobre la tierra, bajo tierra; si no bajo tierra, en el cielo. Se prefiere sobreedificar la realidad, el presente, en lo vertical, hacia arriba y hacia abajo, antes que avanzar horizontalmente en el tiempo. Aunque esas sobreedificaciones verticales se anuncian como ideales, del otro mundo, eternas, atemporales, tal atemporalidad y eternidad están concebidas como simultáneas con el momento dado, con el presente, es decir, como algo contemporáneo, como algo que ya existe, que es mejor que el futuro que todavía no existe y que no ha existido aun. El hipérbaton histórico, en el sentido estricto de la palabra, prefiere, desde el punto de vista de la realidad, el pasado al futuro, como más ponderable y más denso. Pero las sobreedificaciones verticales, del otro mundo, prefieren, antes que al pasado, lo extratemporal y lo eterno, como algo ya existente, como algo ya contemporáneo. Cada una de esas formas vacía y rarifica, a su manera, el futuro, lo desangra. En las correspondientes teorías filosóficas, al hipérbaton histórico le atañe la proclamación de los «comienzos» como fuentes no contaminadas, puras, de toda la existencia, y la de los valores eternos, de las formas ideales atemporales de la existencia.

Otra forma en la que se manifiesta la misma actitud ante el futuro es la escatología. El futuro se vacía en este caso de otra manera. Se le concibe como el final de todo lo que existe, como el final de la existencia (en sus formas pasadas y presentes). A la respectiva actitud le es indiferente si el final está concebido como una catástrofe y una destrucción puras, como el nuevo caos, el crepúsculo de los dioses o la llegada del reino divino; lo importante es el hecho de que a todo lo existente le llega su final; que es, además, un final relativamente cercano. La escatología siempre representa ese final de tal manera, que desprecie el fragmento de futuro que separa el presente de dicho final, que le haga perder importancia e interés: es una continuación inútil de un presente de duración indefinida.

Así son las formas específicas de la actitud mitológica y artística ante el futuro. En todas esas formas, el futuro real es vaciado y desangrado. Sin embargo, en el marco de cada una de ellas son posibles variantes concretas, de valor diferente.

Pero, antes de referirnos a determinadas variantes, es necesario precisar la actitud de todas esas formas hacia el futuro real. Pues, para dichas formas, todo se reduce al futuro real, a lo que todavía no existe pero que será. En esencia, tienden a hacer real lo que se considera necesario y auténtico, proporcionarle existencia, implicarlo en el tiempo, oponerlo, como algo realmente existente y a la vez auténtico, a la realidad presente, que también existe pero es mala, no es auténtica.

Las imágenes de ese futuro se ubicaban inevitablemente en el pasado, o se transferían a alguna parte «más allá de los treinta y nueve reinados, más allá de los mares océanos»; su semejanza con la cruel y malvada realidad se medía por su lejanía temporal o espacial. Pero esas imágenes no se extraían del tiempo como tal, no se separaban de la realidad material local. Al contrario; por decirlo así, toda la energía del futuro esperado, presentido, hacía que se intensificasen mucho las imágenes de la realidad material presente y, en primer lugar, la imagen del hombre vivo, material: los hombres crecían a costa del futuro, se hacían *bogatyri* en comparación con sus contemporáneos («*bogatyri* no sois vosotros»^{*}), se le atribuía una fuerza física y una capacidad de trabajo nunca vistas, se heroizaba su lucha con la naturaleza, su inteligencia realista y lúcida, e, incluso, su sano apetito y su sed. Aquí, la estatua, la fuerza y la importancia, ideales, del hombre, no se alejaban nunca de las dimensiones espaciales y la duración temporal. Un gran hombre era también grande desde el punto de vista físico, andaba a grandes zancadas, exigía un espacio amplio, y vivía, en el tiempo, una vida física real y larga. Es verdad que este gran hombre, sufría a veces, en algunas formas del folclore, una metamorfosis que le hacía volverse pequeño y no le permitía realizar su significación en el espacio y en el tiempo (se acostaba como el sol; descendía al infierno, bajo tierra); pero, finalmente, siempre acababa por realizar toda la plenitud de su significación en el espacio y en el tiempo, se hacía alto y longevo. Hemos simplificado un tanto este rasgo del auténtico folclore, pero nos parece impor-

^{*} *Bogatyri*, plural de *bogatyri* (héroe de la épica rusa). (N. de los T.)

^{**} Verso del poema «Borodín», de Lérmontov. (N. de los T.)

tante subrayar que ese folclore no cuenta con un ideal hostil al espacio y al tiempo. En última instancia, todo lo que es significativo puede y debe ser significativo, tanto en el espacio como en el tiempo. El hombre folclórico necesita, para realizarse, un espacio y un tiempo, está por completo inmerso en ellos, y se siente cómodo ahí. La oposición premeditada entre la grandeza ideal y las proporciones físicas (en el sentido amplio de la palabra) le es totalmente ajena al folclore, al igual que el envolvimiento de esa grandeza ideal en formas espacio-temporales miserables con el fin de rebajar el espacio y el tiempo. En ese sentido, es necesario destacar un rasgo más del auténtico folclore: aquí, el hombre es grande por sí mismo, y no a costa de los demás; es alto y fuerte por sí mismo; él solo puede repeler con éxito a todo un ejército de enemigos (como Cú Chulainn durante la hibernación de los ulidios*); es exactamente lo contrario del pequeño rey que reina sobre un pueblo grande; él mismo es ese pueblo grande, grande por sí mismo. Tan sólo esclaviza a la naturaleza, y únicamente es servido por los animales (pero ni siquiera éstos son esclavos suyos).

Ese crecimiento espacio-temporal del hombre en la realidad (material) local, no sólo se manifiesta en el folclore bajo la forma de estatura y fuerza física reveladas por nosotros, sino también bajo otras formas muy diversas y sutiles; pero su lógica es siempre la misma: es el desarrollo recto y honesto del hombre, por sus propios medios, en el mundo real presente, sin ninguna falsa humillación, sin ningún tipo de compensaciones ideales por la debilidad y la pobreza. De otras formas de expresión de tal desarrollo humano, que se manifiestan en todos los sentidos, hablaremos en especial en el marco del análisis de la genial novela de Rabelais.

La fantasía del folclore es por eso una fantasía realista: no sobrepasa en nada los límites del mundo real, material; no llena las lagunas con ningún tipo de momentos ideales, del otro mundo; trabaja en las inmensidades del espacio y del tiempo, es capaz de percibir esas inmensidades y utilizarlas ampliamente. Tal fantasía se basa en las posibilidades reales del desarrollo humano: posibilidades no en el sentido de un programa de acción práctica inmediata, sino en el sentido de posibilidades-necesidades del hombre, de exigencias eternas, imposibles de separar de la naturaleza humana real. Esas exigencias existirán siempre mientras exista el

* Cú Chulainn, héroe mítico, protagonista principal en las sagas del llamado ciclo ulidio (del Ulster). (N. de los T.)

hombre, no pueden ser reprimidas, son tan reales como la naturaleza humana; por eso, antes o después, han de abrirse camino hacia una realización plena.

Por todo ello, el realismo folclórico es una fuente inagotable para toda la literatura culta, incluida la novela. Esa fuente de realismo tuvo especial importancia en la Edad Media y, principalmente, en el Renacimiento; pero sobre este problema volveremos todavía, en el marco del análisis del libro de Rabelais.

V. LA NOVELA CABALLERESCA

Vamos a referirnos brevemente a las particularidades del tiempo y, por lo tanto del cronotopo, en la novela caballeresca (nos vemos obligados a renunciar al análisis particularizado de las obras).

La novela caballeresca opera con el tiempo de la aventura —básicamente con el del tipo griego—, aunque en algunas novelas haya una mayor aproximación al tipo apuleyano de novela de aventuras y costumbres (especialmente en *Parsifal*, de Wolfram Von Eschenbach). El tiempo se reparte en una serie de fragmentos-aventuras, en cuyo interior está organizada técnica y abstractamente, siendo también de orden técnico su ligazón con el espacio. Encontramos aquí la misma simultaneidad y no simultaneidad casuales de los fenómenos, el mismo juego con la lejanía y la cercanía, las mismas demoras. También el cronotopo de esta novela —un mundo ajeno, variado y algo abstracto— se parece al griego. El mismo papel organizador juega aquí la puesta a prueba de las identidades de los héroes (y de las cosas), básicamente de la fidelidad en el amor y de la fidelidad al deber-código caballeresco. Inevitablemente, también aparecen los aspectos ligados a la idea de la identidad: muertes ficticias, reconocimiento-no reconocimiento, cambio de nombres, etc., (y un juego más complicado con la identidad; por ejemplo, las dos Isoldas —la amada y la no amada—, en *Tristán*). Encontramos igualmente motivos fantástico-orientales, ligados (en última instancia) a la identidad: todo tipo de encantamientos, que excluyen temporalmente al hombre de los acontecimientos, y lo transfieren a otro mundo.

Pero junto a esto, en el tiempo de la aventura de las novelas caballerescas (y por lo tanto, en su cronotopo) existe algo esen-

cialmente nuevo. En todos los tiempos de la aventura tiene lugar la intervención del suceso, del destino, de los dioses, etc. Porque en ese mismo tiempo aparecen los tiempos de ruptura (apareció en el hiato) de las series temporales normales, reales, necesarias, cuando esa necesidad (sea cual sea) es transgredida de *repente* y los acontecimientos toman un curso inesperado e imprevisible. En las novelas caballerescas, este «de repente», como si se normalizase, se transforma en algo determinante por completo y casi corriente. El mundo entero se transforma en milagroso, y el milagro mismo se transforma en algo corriente (sin dejar de ser milagroso). La imprevisibilidad misma cuando es permanente deja de ser imprevisible. Lo imprevisible es esperado, y se espera sólo lo imprevisible. El mundo entero es trasladado a la categoría del «de repente», a la categoría de la casualidad milagrosa e inesperada. El héroe de las novelas griegas aspiraba a restablecer la legitimidad, a juntar de nuevo los eslabones rotos del curso normal de la vida, a salir del juego de la casualidad y volver a la vida corriente, normal (es verdad que fuera ya del marco de la novela); sufría las aventuras como desastres que le venían impuestos, pero él no era un aventurero, no las buscaba (en ese sentido, carecía de iniciativa). El héroe de la novela caballeresca se lanza a las aventuras porque la aventura es su propio elemento, el mundo para él sólo existe bajo el signo del «de repente» milagroso, siendo éste el estado normal del mundo. Es un aventurero, pero un aventurero desinteresado (aventurero, naturalmente, no en el sentido tardío de la palabra; es decir, no en el sentido del hombre que persigue con lucidez sus objetivos por caminos no corrientes). Por esencia, el héroe sólo puede vivir en ese mundo de casualidades milagrosas, y conservar en ellas su identidad. Su «código» mismo, mediante el cual se mide su identidad, está destinado precisamente a ese mundo de casualidades milagrosas.

Incluso el colorido del suceso —de todas esas simultaneidades y no simultaneidades casuales— es en la novela caballeresca distinto al de la novela griega. Ahí está el mecanismo desnudo de divergencias y convergencias temporales en un espacio abstracto, lleno de rarezas y curiosidades. En este caso, sin embargo, el suceso tiene todo el atractivo de lo milagroso y de lo misterioso, se personifica en la imagen de las hadas buenas y malas, de los hechiceros buenos y malos, acecha en boscajes y castillos encantados, etc. En la mayoría de los casos, el héroe no está viviendo «calamidades», interesantes sólo para los lectores, sino «aventuras

milagrosas» interesantes (y atractivas) también para él mismo. La aventura adquiere un tono nuevo en relación con todo ese mundo milagroso donde tiene lugar.

Luego, en este mundo milagroso se llevan a cabo hazañas con las que los héroes mismos se *glorifican*, y con las que *glorifican* a otros (a su señor, a su dama). El momento de la hazaña diferencia claramente la aventura caballeresca de la griega, y la acerca a la *aventura épica*. El momento de la *gloria*, de la *glorificación*, era también totalmente ajeno a la novela griega, y acerca, igualmente, la novela caballeresca a la épica.

A diferencia de los héroes de la novela griega, los héroes de la novela caballeresca están *individualizados*, y son, a su vez, representativos. Los héroes de las diversas novelas griegas se parecen entre sí, pero llevan nombres diferentes; sobre cada uno de ellos solamente se puede escribir una única novela; en torno suyo no pueden crearse ciclos, variantes, series de novelas pertenecientes a diversos autores; cada uno de ellos es propiedad personal de su autor, y le pertenece como si fuera un objeto. Ninguno de estos, como hemos visto, representa a nada ni a nadie, van «a su aire». Los héroes de las novelas caballerescas no se parecen, en absoluto, entre sí; ni en el físico, ni en el destino. Lancelot no se parece en nada a Parsifal; Parsifal no se parece a Tristán. En cambio, sobre cada uno de ellos se han escrito varias novelas. Hablando estrictamente, no son héroes de novelas aisladas (y de hecho, hablando con rigor, no existen en general las novelas caballerescas individuales, *aisladas*, cerradas en sí mismas); son héroes de *ciclos*. Como es natural, tampoco estos héroes pertenecen a determinados novelistas en tanto que propiedad particular (no se trata, como es lógico, de que no existan derechos de autor, ni todo lo que tiene relación con esto); al igual que los héroes épicos, pertenecen al tesoro común de las imágenes (si bien es verdad que al tesoro internacional, y no, como la épica, al nacional).

Finalmente, el héroe y ese mundo milagroso en el que actúa están elaborados de una sola pieza, no existen divergencias entre ellos. Es verdad que ese mundo no es una patria nacional; es siempre igual de ajeno (sin que esa ajenidad esté acentuada); el héroe pasa de un país a otro, entra en contacto con diversos señores feudales, atraviesa mares; pero el mundo es siempre el mismo, lo llena la misma gloria, la misma concepción del heroísmo y la deshonra; en ese mundo, el héroe puede cubrirse él

mismo de gloria y a los demás; en todas partes se glorifican los mismos nombres célebres.

En ese mundo, el héroe «está en casa» (pero no en su patria); es tan milagroso como ese mundo: milagroso es su origen, milagrosas son las circunstancias de su nacimiento, de su niñez y de su juventud, milagrosa es su naturaleza física, etc. Es parte consustancial de ese mundo milagroso, y su mejor representante.

Todos estos rasgos diferencian claramente la novela caballeresca de aventuras de la novela griega, y la acercan a la épica. En sus inicios, la novela caballeresca en verso se sitúa, de hecho, en la frontera entre la épica y la novela. Con esto se define también el especial lugar que tiene en la historia de la novela. Los rasgos señalados determinan igualmente el cronotopo específico de este tipo de novela: *un mundo milagroso en el tiempo de la aventura*.

En cierto modo este cronotopo está delimitado de manera muy consecuente. Les son propias no ya las rarezas y las curiosidades, sino lo milagroso; cada objeto —arma, vestimenta, fuente, puente, etc.— tiene en él ciertos poderes mágicos o, simplemente, está encantado. En ese mundo existe también mucha simbología; pero ésta no constituye un simple jeroglífico, sino que se aproxima a la simbología fantástica oriental.

De acuerdo con esto se compone el tiempo mismo de la aventura en la novela caballeresca. En la novela griega, dentro de los límites de las aventuras aisladas, el tiempo era verosímil desde el punto de vista técnico: el día era igual al día, la hora a la hora. En la novela caballeresca, el tiempo mismo se convierte, en cierta medida, en milagroso, aparece el hiperbolismo fantástico del tiempo, las horas se alargan, los días se comprimen hasta las dimensiones de un instante, y el tiempo mismo puede estar encantado; aparece también aquí la influencia de los sueños en el tiempo, es decir, la desnaturalización específica, característica de los sueños, de las perspectivas temporales; los sueños ya no son sólo un elemento del contenido, sino que empiezan a desempeñar también una función formativa, igual a la de las «visiones» (una forma con función organizativa, muy importante en la literatura medieval), análogas a los sueños¹⁰. En general, aparece en la no-

¹⁰ La modalidad externa de construcción en forma de sueño y de visión nocturna, era también conocida, como es natural, en la antigüedad. Basta con mencionar a Luciano y su *Sueño* (autobiografía en forma de sueño de un acontecimiento crucial de la vida). Pero está ausente, en este caso, la lógica interior específica del sueño.

vela caballeresca el *juego subjetivo con el tiempo*, sus expansiones y compresiones lírico emocionales (junto a las deformaciones fantásticas y a las del sueño, señaladas más arriba), la desaparición de acontecimientos enteros como si no hubieran existido (así, en «Parsifal» desaparece, y se convierte en inexistente, el acontecimiento de Mont Salvat, cuando el héroe no reconoce al rey), etc. Tal juego subjetivo es totalmente ajeno a la antigüedad. En la novela griega, dentro del límite de las aventuras aisladas, el tiempo se distinguía mediante una precisión rigurosa y lúcida. La antigüedad tenía un profundo respeto por el tiempo (se santificaba el tiempo mediante mitos), y no se permitía el juego subjetivo con éste.

A ese juego subjetivo con el tiempo, a esa transgresión de las correlaciones y perspectivas temporales elementales, le corresponde, en el cronotopo del mundo milagroso, un juego análogo con el espacio, una transgresión análoga de las relaciones y perspectivas espaciales elementales. Además, en la mayoría de los casos, no se manifiesta, en absoluto, la libertad positiva fantástico-folclórica del hombre en el espacio, sino la desnaturalización emotivo-subjetiva, y en parte simbólica, del espacio.

Así es la novela caballeresca. Posteriormente, la integridad casi épica y la unidad del cronotopo del mundo milagroso se desagregan (ya en el período tardío de la novela caballeresca en prosa, cuando se han fortalecido los elementos de la novela griega), y nunca más volverán a recomponerse por entero. Pero los elementos aislados de este cronotopo específico, en particular el juego subjetivo con las perspectivas espacio-temporales, resucitarán con bastante frecuencia (como es natural, con algunos cambios en sus funciones) en la historia posterior de la novela: en los románticos (por ejemplo, en *Enrique de Ofterdingen*, de Novalis), en los simbolistas, en los expresionistas (por ejemplo, el juego con el tiempo, conducido muy finamente desde el punto de vista psicológico, en *El Golem*, de Meyrink), y, parcialmente, en los surrealistas.

Al final de la Edad Media aparecen obras pertenecientes a un género especial: enciclopédicas (y sintetizadoras) por su contenido, y construidas en forma de «visiones». Pensamos en *La novela de la rosa* (Guillaume de Lorris) y su continuación (Jean de Meung), *Pedro el labrador* (Langland) y, finalmente, la *Divina Comedia*.

En lo que respecta al problema del tiempo, estas obras tienen un gran interés; pero nosotros nos referiremos únicamente a lo que es más general y esencial en ellas.

La influencia de la verticalidad medieval del otro mundo es aquí extremadamente fuerte. El mundo entero espacio-temporal es sometido a una interpretación simbólica. Puede decirse que el tiempo es eliminado casi por completo de la acción de la obra. Pues se trata de una «visión» que, en tiempo real, dura muy poco, mientras que el sentido de lo que aparece en esa «visión» es extratemporal (aunque haya una referencia al tiempo). En Dante, el tiempo real de la visión y su coincidencia con un determinado momento del tiempo biográfico (el tiempo de la vida humana) e histórico, tiene un carácter meramente simbólico. Todo lo que es espacio-temporal (tanto las imágenes de las personas y de las cosas, como las acciones), tiene, o bien un carácter alegórico (básicamente, en *La novela de la rosa*), o bien simbólico (parcialmente, en Langland, y, en mayor medida, en Dante).

Lo que destaca más en estas obras es el hecho de que en su base (especialmente en las dos últimas) exista un sentimiento muy agudo de las contradicciones de la época, que habían llegado a madurar plenamente, y, en el fondo, el sentimiento del final de la época. De aquí proviene también la tendencia a ofrecer una síntesis crítica de la época. Tal síntesis exige la presentación en la obra de toda la diversidad contradictoria de la época. Y esa diversidad contradictoria ha de ser confrontada y mostrada en el contexto de un solo aspecto. Langland junta en un prado (durante la peste), y luego en torno a la figura de Pedro Labrador, a representantes de todos los estamentos y estratos sociales de la sociedad feudal, desde el rey hasta el mendigo; a representantes de todas las profesiones, de todas las corrientes ideológicas; y todos ellos participan en la representación simbólica (el peregrinaje de Pedro Labrador en busca de la verdad, la ayuda que le proporcionan en el trabajo agrícola, etc.). Esa diversidad contradictoria es en esencia profundamente histórica, tanto en Langland como en Dante. Pero Langland y, especialmente, Dante, la elevan y la hacen descender, la alargan por la vertical. Dante realiza al pie de la letra, y con consecuencia y fuerza geniales, ese alargamiento del mundo (histórico, en esencia) por la vertical. Construye un cuadro plástico impresionante de un mundo que vive intensamente y se mueve por la vertical, hacia arriba y hacia abajo: los nueve círculos del infierno, bajo tierra; sobre ellos, los siete círculos del purgatorio; encima de estos, los diez cielos. Abajo está la materialidad ordinaria de las personas y las cosas; arriba, tan sólo la luz y la voz. La lógica temporal de este mundo vertical es la simultaneidad pura de

todas las cosas (o la «coexistencia de todas las cosas en la eternidad»). Todo lo que está separado en la tierra por el tiempo, se reúne en la eternidad en la simultaneidad pura de la coexistencia. Esas divisiones, esos «antes» y «después» introducidos por el tiempo, no tienen importancia; para entender el mundo, han de ser deshechados; todo debe ser comparado *al mismo tiempo*, es decir, en la porción de un solo momento; el mundo entero debe ser visto como *simultáneo*. Sólo en la simultaneidad pura o, lo que es lo mismo, en la atemporalidad, puede revelarse el sentido auténtico de lo que ha sido, lo que es y lo que será; porque lo que los separaba —el tiempo— carece de auténtica realidad y de fuerza interpretativa. Hacer simultáneo lo no simultáneo, y sustituir todas las divisiones y relaciones temporales-históricas por divisiones y relaciones puramente semánticas, atemporales-jerárquicas, fue la aspiración constructiva-formal de Dante, que determinó una construcción de la imagen del mundo en la vertical pura.

Pero al mismo tiempo, las imágenes de la gente que llena (puebla) ese mundo vertical son profundamente históricas, los signos del tiempo, las huellas de la época, están imprimidos en cada persona. Es más: en esta jerarquía vertical está también implícita la concepción histórica y política de Dante, su comprensión de las fuerzas progresistas y reaccionarias en la evolución histórica (una comprensión muy profunda). Por eso, las imágenes y las ideas que llenan ese mundo vertical, están animadas de una fuerte tendencia a salirse de él y llegar a la horizontalidad histórica productiva; a situarse no en dirección a arriba, sino hacia adelante. Todas las imágenes están dominadas por las potencias históricas y, por eso, se inclinan decididamente a participar en el acontecimiento histórico, en el cronotopo histórico-temporal. Pero la fuerte voluntad del artista las obliga a ocupar un lugar eterno y estático en la vertical atemporal. Parcialmente, esas potencias temporales se realizan en algunos relatos acabados, de tipo novelístico. Tales relatos, como la historia de Francesca y Paolo, la del conde Ugolino y la del arzobispo Ruggieri, son como ramificaciones horizontales, cargadas de tiempo, de la vertical atemporal del universo dantesco.

De ahí la tensión excepcional de todo el universo dantesco. Esa tensión viene dada por la lucha entre el tiempo histórico vivo y lo ideal atemporal, perteneciente al mundo del más allá. Es como si la vertical comprimiera en sí misma a la horizontal, que tiende fuertemente hacia adelante. Entre el principio formal-cons-

tructivo del todo y la forma histórico-temporal de las imágenes aisladas, existe una contradicción y una oposición. Pero esa misma lucha y la tensión profunda en su resolución artística, hace que sea excepcional la obra de Dante por la fuerza con que expresa la época, o, más exactamente, la frontera entre las dos épocas.

En la historia posterior de la literatura, el cronotopo vertical de Dante ya no ha renacido nunca con el mismo rigor y la misma consecuencia. Pero se ha intentado, en innumerables casos, resolver las contradicciones históricas, por la vertical, por decirlo así, del sentido atemporal; se ha intentado negar la fuerza interpretativa esencial del «antes» y del «después», es decir, de las divisiones y relaciones temporales (desde ese punto de vista todo lo que es esencial puede ser simultáneo); descubrir el mundo en la sección de la simultaneidad pura y de la coexistencia (rechazar la «in ausencia» histórica de la interpretación). Después de Dante, el intento más profundo y sistemático en esa dirección lo ha realizado Dostoievski.

VI. LAS FUNCIONES DEL PÍCARO, EL BUFÓN Y EL TONTO EN LA NOVELA

A la vez que las formas de la gran literatura, se desarrollan en la Edad Media las formas folclóricas y semifolclóricas de carácter satírico y paródico. En parte, tales formas tienden a la ciclicidad; aparecen las epopeyas satírico paródicas. En esa literatura de los bajos estratos sociales de la Edad Media ocupan el primer plano tres figuras, que han tenido una gran significación en la evolución posterior de la novela europea. Estas figuras son: *el pícaro*, *el bufón* y *el tonto*. Como es natural, dichas figuras no son, en absoluto, nuevas, ya que eran conocidas en la antigüedad y en el Oriente antiguo. Si lanzáramos la sonda en la historia de estas imágenes, en ningún caso alcanzaría el fondo del origen de las mismas, de tan profundo que es. El significado cultural de las correspondientes máscaras antiguas se halla relativamente cercano, bajo la fuerte luz del día histórico; éstas se sumergen, más adelante, en las profundidades del folclore de antes de la aparición de las clases. Pero aquí, al igual que en el conjunto del presente trabajo, no nos interesa el problema de la génesis, sino únicamente las funciones especiales que desempeñan dichas figuras en la li-

teratura de la Edad Media tardía, que ejercerán luego una influencia esencial en la evolución de la novela europea.

El pícaro, el bufón y el tonto crean en torno suyo microuniversos especiales, cronotopos especiales. Todas estas figuras no han ocupado ningún lugar de cierta importancia en los cronotopos y épocas analizados por nosotros (parcialmente, sólo en el cronotopo de aventuras y costumbres). Esas figuras, en primer lugar, llevan con ellas a la literatura una relación muy estrecha con los tablados teatrales de las plazas públicas, con las máscaras de los espectáculos de esas plazas; están ligadas a una función especial, muy importante, de la plaza pública. En segundo lugar —cosa que tiene, sin duda, relación con lo anterior— la existencia misma de tales figuras no tiene sentido propio, sino *figurado*: su mismo aspecto exterior, todo lo que hacen y dicen no tiene sentido directo, sino figurado, a veces contrario; no pueden ser entendidas literalmente, no son lo que parecen. Finalmente, en tercer lugar —y esto deriva de los dos aspectos anteriores—, su existencia es reflejo de alguna otra existencia; es, además, un reflejo indirecto. Son los comediantes de la vida, su existencia coincide con su papel, y no existen fuera de ese papel.

Tienen la peculiar particularidad, y el derecho, de ser *ajenos* a ese mundo; no se solidarizan con ninguna de las situaciones de la vida de este mundo, no les conviene ninguna, porque ven el reverso de cada situación y su falsedad. Tan sólo pueden, por ello, utilizar toda situación en la vida como una máscara. El pícaro aún conserva lazos que le unen a la realidad; el bufón y el tonto «no son de este mundo», y tienen, por ello, derechos y privilegios especiales. Esas figuras se ríen de los demás y también los demás se ríen de ellas. Su risa tiene el carácter de risa popular, de plaza pública. Restablecen el carácter público de la figura humana, ya que la existencia de dichas figuras como tales, se manifiesta, por entero y hasta el final, hacia el exterior; lo exponen todo, por decirlo así, en la plaza; toda su función se reduce a esa exteriorización (aunque no de su propia existencia, sino de una existencia ajena, reflejada; pero tampoco tienen otra). Con esto se crea una modalidad especial de exteriorización del hombre por medio de la risa paródica.

Cuando esas figuras permanecen en los escenarios reales son totalmente comprensibles; y tan habituales, que no parecen provocar ningún tipo de problema. Pero de los escenarios públicos han pasado a la literatura, llevando consigo todos los rasgos

propios que hemos señalado. Aquí —en la literatura novelesca— sufren también una serie de transformaciones, transformando a su vez algunos elementos importantes de la novela.

Nosotros aquí tan sólo podemos referirnos parcialmente a este problema tan complejo, en la medida en que es indispensable para el análisis posterior de algunas formas de la novela (especialmente en Rabelais, y, parcialmente, en Goethe).

La influencia transformadora de las figuras analizadas se ejerció en dos direcciones. En primer lugar, influenciaron la posición del autor mismo en la novela (y también su imagen, si ésta se revelaba de alguna manera en la novela), así como su punto de vista.

Pues la posición del autor de la novela ante la vida representada es, generalmente, muy compleja y problemática en comparación con la épica, el drama y la lírica. El problema general de la paternidad personal del autor (problema nuevo y específico, en lo esencial, porque la literatura «personal», «de autor», sólo era por el momento una gota en el mar de la literatura popular impersonal), se complica aquí con la necesidad de poseer alguna máscara importante, no inventada, que defina tanto la posición del autor ante la vida representada (*cómo y desde dónde* él —una persona particular— ve y desvela toda esa vida privada), como frente al lector, al público (en calidad de qué viene a «desenmascarar» la vida: en calidad de juez, «secretario de actas, político, predicador, bufón, etc.»). Naturalmente que tales problemas se plantean para todo tipo de paternidad personal del autor, y nunca podrán ser resueltos mediante el término «literato profesional»; pero en otros géneros literarios (épica, lírica, drama), tales problemas se plantean en el plano filosófico, cultural o socio político; la posición inmediata del autor, el necesario punto de vista para la elaboración del material, vienen dados por el género mismo: por el drama, la lírica y sus variantes; en ese caso, tal posición creadora inmediata es inmanente a los géneros mismos. El género novelesco no se beneficia de dicha posición inmanente. Se puede publicar un auténtico diario personal, y llamarlo novela; bajo la misma denominación se puede publicar un fajo de documentos, cartas particulares (novela epistolar), un manuscrito «escrito por no se sabe quién, ni para qué, y encontrado no se sabe dónde». Por eso, para la novela, el problema de la paternidad no sólo se plantea en el plano general, igual que para otros géneros, sino también en el plano de la forma del género. Hemos abordado parcialmente este

problema al hablar de las formas de observación y de escucha en secreto de la vida particular.

El novelista tiene necesidad de alguna máscara esencial formal, de género, que defina tanto su posición para observar la vida, como su posición para hacer pública esa vida.

Aquí, precisamente, las máscaras de bufón y de tonto, transformadas —como es natural— de diversas maneras, vienen a ayudar al novelista. Esas máscaras no son inventadas, tienen raíces populares muy profundas, están vinculadas al pueblo por medio de los privilegios santificados de *no participación* del bufón en la vida y la *intangibilidad* de su discurso; están vinculadas al cronotopo de la plaza pública y a los tablados teatrales. Todo esto es muy importante para el género novelesco. Ha sido encontrada la forma de existencia del hombre-participante, indiferente a la vida, eterno espía y reflejo de esa vida; y han sido encontradas formas específicas de reflejo de la vida: la publicación. (Además, también la publicación de las esferas específicamente privadas de la vida —por ejemplo de la sexual—, es una de las funciones más antiguas del bufón. Cfr. la descripción del carnaval en Goethe.)

En relación con esto, un elemento importante es el sentido indirecto, figurativo, de la imagen completa del hombre, su carácter totalmente alegórico. Este elemento está, sin duda alguna, relacionado con la metamorfosis. El bufón y el tonto constituyen la metamorfosis del rey y del dios, que se encuentran en el infierno, en la muerte (Cfr. el elemento análogo de la metamorfosis del dios y del rey en esclavo, criminal y bufón en las saturnalias romanas y en las pasiones del Señor cristianas). El hombre es presentado aquí alegóricamente. Tal *estado alegórico* tiene una importancia colosal para la construcción de la novela.

Todo esto adquiere un relieve especial porque se convierte en uno de los objetivos más importantes de la novela: el desenmascaramiento de toda convencionalidad, de la convencionalidad viciada y falsa existente en el marco de todas las relaciones humanas.

Esa convencionalidad viciada, que ha impregnado la vida humana, es ante todo un sistema feudal y una ideología feudal, con su desprecio hacia todo lo que es espacio-temporal. La hipocresía y la mentira han penetrado todas las relaciones humanas. Las funciones sanas, «naturales», de la naturaleza humana, se realizaban, por decirlo así, de contrabando y a lo salvaje, porque no estaban santificadas por la ideología. Eso introducía en la vida

humana falsedad y duplicidad. Todas las formas ideológico-institucionales se hacían hipócritas y mentirosas en cuanto la vida real, sin interpretación ideológica, se convertía en rudimentaria, animal.

En los *fabliau* y en los *shvanka*, en las farsas y en los ciclos satírico-paródicos, tiene lugar una lucha contra el ambiente feudal y contra la convencionalidad viciada, contra la mentira que ha invadido las relaciones humanas. A estos les son opuestas, como fuerza desenmascaradora, la inteligencia lúcida, alegre e ingeniosa del pícaro (en la figura de villano, de pequeño artesano de la ciudad, de joven clérigo errante, y, en general, en la figura del vagabundo desclasado), las burlas paródicas del bufón y la incompreensión ingeniosa del tonto. A la mentira grave y sombría se le opone el engaño alegre del pícaro; a la falsedad e hipocresía interesada, la simpleza desinteresada y la sana incompreensión del tonto; y al convencionalismo y la falsedad, en general, la forma desenmascaradora sintética (paródica) por medio de la cual se expresa el bufón.

Esa lucha contra el convencionalismo es continuada por la novela sobre una base más profunda y más de principio. En ese sentido, la primera línea, la línea de la transformación por el autor, utiliza las figuras del bufón y del tonto (que no comprenden el feo convencionalismo de la ingenuidad). Esas máscaras adquieren una importancia excepcional en la lucha contra el convencionalismo y la inadecuación (para el hombre auténtico) de todas las formas de vida existentes. Ofrecen una gran libertad: libertad de no entender, de equivocarse, de imitar, de hiperbolizar la vida; libertad de hablar parodiando, de no ser exacto, de no ser uno mismo; libertad para pasar la vida a través del cronotopo intermediario de los escenarios teatrales, de representar la vida como una comedia, y a los hombres como actores; libertad para arrancar las máscaras de otros; libertad para insultar con injurias de fondo (casi rituales); finalmente, libertad para hacer de dominio público la vida privada y sus aspectos más recónditos.

La segunda dirección en la transformación de las figuras del pícaro, del bufón y del tonto, es su introducción en el contenido de la novela como personajes esenciales (tal y como son o transformados).

Con mucha frecuencia, las dos orientaciones de utilización de esas figuras van unidas; tanto más, cuanto que el héroe principal es casi siempre portador del punto de vista del autor.

En una forma u otra, en una u otra medida, todos los aspectos analizados por nosotros se manifiestan en la «novela picaresca», en *Don Quijote*, en Quevedo, en Rabelais, en la sátira humanística alemana (Erasmus, Brandt, Murner, Moscherosch, Wickram), en Grimmshausen, en Charles Sorel (*El pastor extravagante* y, parcialmente, *Francion*), en Scarron, en Lessage y en Marivaux; luego, en la época de los iluministas: en Voltaire (con especial claridad, en *Cándido*), en Fielding (*Joseph Andrews*, *La historia de Jonathan Wild el Grande* y, en parte, *La historia de Tom Jones, expósito*), parcialmente en Smollett y, especialmente, en Swift.

Es característico el hecho de que el *hombre interior* —la subjetividad «natural» pura— sólo pudiese ser revelado con la ayuda de las figuras del bufón y del tonto, porque no era posible encontrar para él una forma adecuada de vida, directa (no alegórica, desde el punto de vista de la vida práctica). Aparece la figura del *excéntrico*, que ha desempeñado un papel muy importante en la historia de la novela: en Sterne, Goldsmith, Hippel, Jean Paul, Dickens, etc. La extravagancia específica, el «shandyismo» (el término es del mismo Sterne) se convierte en una forma importante para revelar al «hombre interior», la «subjetividad libre y autosuficiente», forma análoga al «pantagruelismo», que sirvió para revelar al hombre exterior unitario en la época del Renacimiento.

La forma de la «incompreensión» —intencional en el autor y sincera e ingenua en los personajes— constituye casi siempre un elemento organizador cuando se trata de desenmascarar el convencionalismo viciado. Ese convencionalismo desenmascarado —en la vida cotidiana, en la moral, en la política, en el arte, etc.— es representado generalmente desde el punto de vista del hombre no implicado en él, y que no lo entiende. La forma de la «incompreensión» ha sido ampliamente utilizada en el siglo XVIII para desenmascarar la «irracionalidad feudal» (es archiconocida su utilización por Voltaire; citaré también las *Cartas persas*, de Montesquieu, que han hecho proliferar todo un género de cartas exóticas análogas, representando el sistema social francés desde el punto de vista del extranjero que no lo entiende; esta forma es ampliamente utilizada por Swift, en su *Gulliver*). Dicha forma ha sido también muy utilizada por Tolstói, por ejemplo, en la descripción de la batalla de Borodino desde el punto de vista de Pierre, que no entendía nada (bajo la influencia de Stendhal); en la presentación de las elecciones entre los nobles, o de la reunión de

la Duma moscovita, desde el punto de vista de Levin que tampoco entendía nada; en la descripción de una representación teatral, de un tribunal y en la conocida descripción de las misa (*Resurrección*), etc.

La novela picaresca opera básicamente con el cronotopo de la novela de aventuras y de costumbres: la peregrinación por los caminos de un mundo familiar. La posición del pícaro, como ya hemos dicho, es análoga a la de Lucio-asno¹¹. La novedad estriba en este caso en la clara intensificación del momento del desenmascaramiento del convencionalismo viciado y de todo el sistema social existente (especialmente en *Guzmán de Alfarache* y en *Gil Blas*).

Es característico en *Don Quijote* el cruce del cronotopo del «mundo ajeno milagroso» de las novelas caballerescas con el «gran camino del mundo familiar» de la novela picaresca.

En la historia de la asimilación del tiempo histórico, la novela de Cervantes tiene una gran importancia, que, lógicamente, no viene determinada sólo por ese cruce de cronotopos conocidos; cruce que, además, cambia radicalmente el carácter de ambos: los dos adquieren un sentido indirecto y establecen relaciones completamente nuevas con el mundo real. Pero no podemos detenernos aquí en el análisis de la novela de Cervantes.

En la historia del realismo, todas las formas de la novela ligadas a la transformación de las figuras del pícaro, el bufón y el tonto, tienen una enorme relevancia, que, aun hoy día, sigue, en lo esencial, sin entenderse en absoluto. Para un estudio profundo de esas formas es necesario, antes que nada, un análisis de la génesis del sentido y las funciones de esas figuras universales (el pícaro, el bufón y el tonto), partiendo de las profundidades del folclore primitivo y llegando hasta el Renacimiento. Es necesario tener en cuenta el enorme papel de esas figuras (en lo esencial, incomparable) en la conciencia popular; es necesario, también, estudiar su diferenciación nacional y local (probablemente existían, al menos, tantos bufones locales como santos locales), y su especial papel en la conciencia nacional y local del pueblo. Luego, presenta especial dificultad el problema de la transformación de esas figuras cuando pasan a ser literatura en general (excluyendo la literatura dramática), y, particularmente, novela. Se subestima, generalmente, el hecho de que se restableciese entonces, por vías

¹¹ También existe ahí, como es natural, una gran similitud de motivos.

específicas, la interrumpida relación entre la literatura y la plaza pública. Se encontraron, además, las formas para hacer públicas todas las esferas no oficiales y prohibidas de la vida humana, en especial, de la esfera sexual y vital (coito, comida, vino), produciéndose también el desciframiento de los correspondientes símbolos en que se ocultaban aquellas (corrientes, rituales y oficial-religiosos). Finalmente, ofrece una dificultad especial el problema de la *alegoría en prosa*, si se quiere, de la metáfora en prosa (aunque ésta no se parece en nada a la poética), aportada por ellas a la literatura, y para la que ni siquiera existe un término adecuado (las denominaciones «parodia», «broma», «humor», «ironía», «grotesco», «caricatura», etc., no son más que variantes y matices limitados, incompletos). Pues se trata de la existencia alegórica del hombre tomado en su conjunto, incluyendo su concepción del mundo y de la vida, que, en ningún caso, coincidía con la interpretación de un papel por un actor (aunque exista también un punto de contacto). Términos como «bufonada», «mueca», «yurodstvo», «extravagancia», han adquirido sentidos específicos, muy corrientes. Por eso, las grandes representaciones de esa alegoría en prosa crearon sus propios términos (de los nombres de sus héroes): «pantagruelismo», «shandyismo». Junto con esa alegoría se introduce en la novela una complejidad especial y una multiplicidad de planos; aparecen cronotopos intermedios —por ejemplo, el cronotopo teatral—. El ejemplo más brillante (uno entre muchos) de introducción abierta de ese cronotopo es *La feria de las vanidades*, de Thackeray. El cronotopo intermedio del teatro de títeres está también en la base de *Tristán Shandy*. El estilo de Sterne —el *sterneismo*— es el estilo de las marionetas de madera, dirigidas y comentadas por el autor. (Así es también, por ejemplo, *Petrushka*, que es el cronotopo enmascarado de *Nariz gogoliana*).

En la época del Renacimiento, las formas señaladas de novela han destruido la vertical del mundo del más allá que había descompuesto las formas del mundo espacial-temporal y su relleno cualitativo vivo. Han preparado la restauración de la unidad ma-

* *Yurodstvo*, acción del *yurodivy*. «Por *yurodivy* se conoce en Rusia a un tipo específico de fanáticos, parecidos a los fakires indios, que recorren el país combatiendo las intrigas de Satanás. El pueblo los ve con miedo devoto, los trata con respeto, y cree que sus visitas traen suerte; considera verdades divinas los discursos sin sentido de tales dementes y los interpreta como predicciones» (Turguénev). (Nota y cita de los T.)

terial espacial-temporal del mundo en un escalón de desarrollo nuevo, más profundo y más complejo. Han preparado la asimilación de ese mundo por la novela, precisamente en el momento en que se descubría América y la vía marítima a las Indias; un mundo que se abría a las nuevas ciencias y a la matemática. Se preparó también una modalidad completamente nueva de observación y representación del tiempo en la novela.

Sobre la base del análisis de la novela de Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, esperamos concretar todas las tesis fundamentales del presente estudio.

VII. EL CRONOTOPO RABELAISIANO

En nuestro análisis de la novela de Rabelais, así como en otros análisis precedentes, nos vemos obligados a dejar de lado todos los problemas de carácter genético. Sólo nos referiremos a ellos en caso de extrema necesidad. Vamos a considerar la novela como un todo unitario, impregnado de unidad ideológica y de método artístico. Hemos de señalar que todas las principales tesis de nuestro análisis se basan en los primeros cuatro libros, ya que el quinto se diferencia claramente del conjunto en cuanto a métodos artísticos.

Hemos de destacar, en primer lugar, las inacostumbradas *amplias dimensiones espacio-temporales* de la novela de Rabelais, que se ponen de manifiesto con gran fuerza. Sin embargo, no se trata solamente del hecho de que la acción de la novela no esté todavía concentrada en los espacios camerísticos de la vida familiar-privada, sino que se desarrolle al aire libre, en desplazamientos por tierra, en campañas militares y en viajes, incluyendo diferentes países: todo eso lo encontramos también en la novela griega y en la caballeresca, y lo observamos igualmente en la novela burguesa de aventuras y viajes de los siglos XIX y XX. Se trata de una relación especial del hombre, de todas las acciones y acontecimientos de su vida, con el mundo espacial-temporal. Definiremos esa relación especial como la adecuación y proporcionalidad directa entre los grados de calidad (los «valores») y los valores (dimensiones) espacio-temporales. Esto no significa, naturalmente, que en el mundo de Rabelais las perlas y las piedras preciosas se valoren menos que un guijarro, debido a ser incomparablemente más pequeñas. Pero quiere decir que las perlas y las

piedras preciosas, por ser bonitas, son más necesarias y deberían encontrarse por todas partes. A la cartuja de Thelema se enviaban anualmente siete barcos llenos de oro, perlas y piedras preciosas. En la cartuja misma había 9332 antecámaras (una para cada habitación), y en cada antecámara había un espejo con marco de oro puro guarnecido de perlas (Libro I, Cap. LV)*. Esto significa que todo lo que es valioso, todo lo que es positivo desde el punto de vista cualitativo, debe plasmar su importancia cualitativa en importancia espacio-temporal, difundirse todo lo posible, durar todo lo posible; que todo lo que es, de verdad, cualitativamente importante, cuenta también, inevitablemente, con las fuerzas necesarias para tal expansión espacio-temporal; y que todo lo que es negativo desde el punto de vista cualitativo, es pequeño, deplorable e impotente, debe ser eliminado por completo, y no puede oponerse a su desaparición. Entre un valor, sea cual sea éste (comida, bebida, verdad, bondad, belleza), y las dimensiones espacio-temporales, no existe hostilidad recíproca alguna, no existen contradicciones; son directamente proporcionales entre sí. Por eso, todo lo bueno crece; crece en todos los sentidos y en todas las direcciones; no puede no crecer, porque el crecimiento es consustancial a su naturaleza. Sin embargo, lo malo, por el contrario, no crece, sino que degenera, se empobrece y perece; pero en ese proceso, compensa su empequeñecimiento real por medio del falso ideal del mundo del más allá. La *categoría del crecimiento* —también del crecimiento espacio-temporal real— es una de las más importantes del universo rabelaisiano.

Quando hablamos de proporcionalidad directa, en modo alguno queremos decir que, en el mundo de Rabelais, la calidad y su expresión espacio-temporal estén al comienzo separadas, uniéndose sólo más tarde; al contrario: están ya unidas desde el comienzo de la unidad indisoluble de sus imágenes. Pero esas imágenes se oponen intencionadamente a la desproporcionalidad de la concepción clérical-feudal, cuyos valores son hostiles a la realidad espacio-temporal, considerada como un principio vano, pasajero y pecaminoso, y en la que lo grande se simboliza por medio de lo pequeño, lo poderoso por medio de lo débil e impotente, la eternidad por medio del momento.

* Para referencias y citas de la obra de Rabelais nos basamos en *Rabelais, Gargantúa y Pantagruel y otros escritos*, traducción del francés de E. Barriobero y Herrán, Editorial Aguilar, Madrid, 1967. (N. de los T.)

La proporcionalidad directa está en la base de esa confianza excepcional en el espacio y el tiempo terrestres; está en la base de ese pathos de lejanías y vastas extensiones espaciales y temporales, tan característico de Rabelais y de otros grandes representantes del Renacimiento (Shakespeare, Camoens, Cervantes).

Pero en Rabelais este pathos de la adecuación espacio-temporal no tiene, en absoluto, el ingenuo carácter, típico de las antiguas epopeyas y del folclore: como ya hemos dicho, se contrapone a la verticalidad medieval y se orienta polémicamente contra ella. La tarea de Rabelais consiste en purificar el mundo espacio-temporal de elementos nocivos para él, de la concepción del mundo del más allá, de las interpretaciones y jeraquizaciones verticales de ese mundo, del contagio de «antiphisis» que lo ha impregnado. Esta polémica tarea se combina en Rabelais con otra positiva: la reconstrucción de un mundo espacio-temporal adecuado, en calidad de nuevo cronotopo para el hombre nuevo, armonioso y unitario; de nuevas formas de relación entre los hombres.

Esa combinación entre tarea polémica y tarea positiva —tareas de purificación y restablecimiento del mundo real y del hombre real— determina los rasgos específicos del método artístico de Rabelais, la especificidad de su realismo fantástico. Lo esencial de ese método consiste, en primer lugar, en la destrucción de todas las relaciones usuales, de las *vecindades corrientes* entre las cosas y las ideas, y en la creación de *vecindades inesperadas*, de relaciones inesperadas, incluyendo las más imprevistas relaciones lógicas («alogías») y lingüísticas (etimología, morfología y sintaxis, específicamente rabelaisianas).

Entre las cosas bellas de este mundo, se han instalado y afianzado por la tradición, y han sido santificadas por la religión y la ideología oficial, relaciones falsas que desnaturalizan la auténtica naturaleza de las cosas. Las cosas y las ideas están unidas por falsas relaciones jerárquicas, hostiles a su naturaleza; son separadas y alejadas unas de otras mediante todo tipo de estratos ideales, pertenecientes al mundo del más allá, que no dejan que las cosas entren en contacto, conforme a su materialidad viva. El pensamiento escolástico, la falsa casuística teológica y jurídica, y, finalmente, el lenguaje mismo impregnado de siglos y milenios de mentira, fortalecen esas falsas relaciones entre las bellas palabras objetuales y las ideas auténticamente humanas. Debe ser destruida y reconstruida esa falsa imagen del mundo; es necesario romper todas las falsas relaciones jerárquicas entre las cosas y las

ideas, destruir todos los estratos ideales interpuestos, que las separan. Es necesario liberar todas las cosas, permitirles que entren en combinaciones libres, propias de su naturaleza, por muy bizarras que parezcan desde el punto de vista de las combinaciones tradicionales. Es necesario posibilitar que las cosas entren en contacto conforme a su materialidad viva y a su variedad cualitativa. Es necesario crear nuevas vecindades entre las cosas y las ideas que correspondan a su auténtica naturaleza; es necesario acercar y combinar todo lo que ha sido separado y alejado de manera falsa, y separar lo que ha sido acercado de manera falsa. A base de esa nueva vecindad de las cosas debe ser revelada la nueva imagen del mundo, penetrada de necesidad interior real.

Así, en Rabelais, la destrucción de la vieja imagen del mundo y la construcción positiva de una nueva, están indisolublemente unidas entre sí.

A fin de resolver la tarea positiva, Rabelais se apoya en el folclore y en la antigüedad, donde la vecindad de las cosas correspondía en mayor medida a su naturaleza y era ajena al falso convencionalismo y al carácter ideal del mundo del más allá. En lo que respecta a la solución de la tarea negativa, se sitúa en primer plano la risa rabelaisiana, ligada directamente a los géneros medievales impuestos por las figuras del bufón, el pícaro y el tonto, y que introduce sus raíces en las profundidades del folclore primitivo. Pero la risa rabelaisiana no sólo demole las relaciones tradicionales y destruye los estratos ideales, sino que revela la vecindad directa, grosera, de todo lo que la gente separa por medio de la mentira farisea.

Rabelais realiza la separación de las cosas ligadas por la tradición, y el acercamiento de las separadas y alejadas por aquella, mediante la construcción de series muy diversas, paralelas entre sí o entrecruzadas. Con la ayuda de tales series, Rabelais une y separa al mismo tiempo. La construcción de *series* es una de las características específicas del método artístico de Rabelais. Todas esas series tan diversas de Rabelais, pueden reunirse en los siguientes grupos principales: 1) Series del cuerpo humano en el aspecto anatómico y fisiológico; 2) de la vestimenta humana; 3) de la comida; 4) de la bebida y de la borrachera; 5) series sexuales (coitos); 6) series de la muerte; series de los excrementos. Cada una de estas siete series tiene su lógica específica, cada serie tiene sus dominantes. Todas estas series se cruzan entre sí; su evolución y entrecruzamiento permite a Rabelais acercar o separar todo lo que

le hace falta. Casi todos los temas de su novela, extensa y rica temáticamente, se desarrolla de conformidad con esas series.

Vamos a dar algunos ejemplos. A lo largo de toda la novela, Rabelais representa el cuerpo humano, todas sus partes y todos sus miembros, todos sus órganos y funciones, bajo un aspecto anatómico y fisiológico, conforme a la filosofía de la naturaleza. Esta original presentación artística del cuerpo humano es una característica muy importante de la novela de Rabelais. Era esencial para él, mostrar toda la complejidad y profundidad especiales del cuerpo humano, de la vida del mismo, y revelar la nueva significación, el nuevo lugar, de la corporalidad humana en un mundo espacio-temporal real. Interrelacionado con la corporalidad humana concreta, todo el resto del mundo adquiere un sentido nuevo y una realidad, una materialidad concreta; no entra en contacto simbólico con el hombre, sino en el espacio-temporal material. El cuerpo humano se convierte aquí en unidad concreta de medida del mundo, en la unidad real de medida y valoración del mundo para el hombre. Así, se realiza por primera vez un intento sistemático de construir la imagen completa del mundo en torno al hombre corporal; en la zona, por decirlo así, de contacto físico con él (pero esa zona, según Rabelais, tiene una extensión infinita).

Esa nueva imagen del hombre se contrapone polémicamente al mundo medieval, cuya ideología sólo concebía el cuerpo humano bajo el signo de lo perecedero y de la superación; pero en la práctica real de la vida, reinaba un desenfreno corporal grosero y sucio. Esa ideología no explicaba, no interpretaba la vida corporal, sino que la negaba; por eso, la vida corporal, carente de palabra y de sentido, sólo podía ser desenfrenada, burda y destructiva consigo misma. Entre la palabra y el cuerpo existía una separación desmesurada.

Por eso, Rabelais contrapone la corporalidad humana (y el mundo situado en la zona de contacto con esa corporalidad) no sólo a la ideología medieval ascética, que predica la vida del más allá, sino a la práctica medieval, desenfrenada y burda. Quiere devolver a la corporalidad la palabra y el sentido, el ideal antiguo; y, junto con esto, devolver a la palabra y al sentido su realidad y su materialidad.

Rabelais representa el cuerpo humano bajo determinados aspectos. En primer lugar, bajo un aspecto científico, anatómico-fisiológico. Luego, bufonesco y cínico. En tercer lugar, bajo el aspecto de la analogía fantástica y grotesca (hombre-microcosmos).

Y, finalmente, bajo el aspecto folclórico propiamente dicho. Esos aspectos se combinan entre sí, y sólo rara vez aparecen con su propio aspecto. Pero, allí donde sólo se menciona el cuerpo humano, se hace con minuciosidad y exactitud anatómicas y fisiológicas. Así, el nacimiento de Gargantúa, representado bajo el aspecto del cinismo bufónico, ofrece detalles fisiológicos y anatómicos exactos: la distensión del intestino recto de la madre de Gargantúa, como resultado de una fuerte diarrea producida por la ingestión de callos en gran cantidad (la serie de los excrementos), y el nacimiento mismo: «Por el mismo procedimiento relajó los cotiledones de la matriz y por ellos saltó el niño; pero no al exterior, sino que ascendió por la vena aorta, y perforando el diafragma, se encaminó por la izquierda, y vino a salir por la oreja de ese lado» (Libro I, Cap. VI). Aquí lo fantástico grotesco se combina con la exactitud del análisis anatómico fisiológico.

En todas las descripciones de batallas y masacres, junto a grotescas exageraciones, se hacen descripciones anatómicas exactas de los daños, heridas y muertes, sufridos por el cuerpo humano.

Así, describiendo la masacre de enemigos que penetraron en la viña del monasterio, llevada a cabo por el fraile Jean, Rabelais presenta una serie detallada de miembros y órganos humanos: «A unos les rompía el cráneo, a otros los brazos o las piernas, a otros les dislocaba los espéndilos del cuello, a otros les molía los riñones, les hundía la nariz, les sepultaba los ojos, les hendía las mandíbulas, les hacía tragarse los dientes, les descoyuntaba los homoplatos, les tronchaba las rodillas, les partía la pelvis o les fracturaba las muñecas. Si alguno trataba de esconderse entre los setos, le asestaba un palo a lo largo de la espalda y le deslomaba como a un perro.

Si alguno trataba de salvarse huyendo, le hacía volar en piezas la cabeza partiéndosela por la comisura lambdoidea» (Libro I, Cap. XXVII).

El mismo fraile, Jean, mata al guarda: «De pronto tiró de ella (la espada), hiriendo al arquero que iba a su derecha; le cortó enteramente la yugular, el esófago y las dos glándulas. En otro golpe le abrió la médula espinal, entre la segunda y tercera vértebra y cayó al suelo muerto» (Libro I, Cap. XLIV).

Mata igualmente al segundo guarda: «Entonces, de un golpe, le tajó la cabeza por entre los dos temporales, partiéndole por medio el cerebro y el cerebelo, que se abrieron, cayendo como un bo-

nete doctoral, negro por abajo y rojo por arriba, con lo cual cayó en tierra muerto también.» Veamos otro ejemplo más, análogo a los anteriores. En el relato grotesco de Panurgo de cómo en Turquía lo tostaron en asador, y de cómo se salvó, se observa la misma minuciosidad y precisión anatómicas: «Cuando llegó, tiró del asador en donde yo estaba colocado y, rabioso, mató al cocinero por su descuido, mejor dicho, porque le pasó el hierro por encima del ombligo hacia el flanco derecho, taladrándole el hígado, penetrando luego por el diafragma y por la base del corazón hasta salir por las espaldas junto al homoplato izquierdo» (Libro II, Cap. XIV).

En esta narración grotesca de Panurgo, la serie del cuerpo humano (bajo el aspecto anatómico) se entrecruza con la serie de la comida y de la cocina (a Panurgo lo tuestan en un asador como si fuese un pedazo de carne, untándolo antes con tocino), y con la serie de la muerte (daremos un poco más adelante la caracterización de esta serie).

Todos estos análisis anatómicos no son descripciones estáticas: se hallan inmersas en la dinámica viva de la acción: de luchas, de peleas, etc. La estructura anatómica del cuerpo humano se revela en la acción, convirtiéndose de alguna manera en un personaje específico de la novela. Pero ese personaje no es un cuerpo individual dentro de la serie individual e irreversible de la vida, sino un cuerpo impersonal; el cuerpo del género humano, que nace, vive y muere de diversas maneras; vuelve a nacer, y se muestra su estructura y todos los procesos de su vida.

Con la misma precisión y concreción muestra Rabelais las acciones y movimientos del cuerpo humano; por ejemplo, cuando describe las volteretas de Gimnasta (Libro I, Cap. XXXV). Las posibilidades expresivas de los movimientos y gestos del cuerpo humano aparecen con minuciosidad y claridad excepcionales en la disputa muda (por gestos) entre el inglés Thaumasta y Panurgo (esa expresividad carece en este caso de sentido preciso, y tiene un estatuto autónomo) (Libro II, Cap. XIX). Un ejemplo análogo es la conversación de Panurgo (con el pretexto del matrimonio) con el mudo Nazdecabra (Libro III, Cap. XX).

Lo fantástico grotesco de la representación del cuerpo humano y de los procesos que se dan en él, se manifiesta al hacerse la descripción de la enfermedad de Pantagruel, para cuya cura, introdujeron en el estómago del gigante varios aldeanos con palas y leñadores con cestos, a fin de limpiarle de porquería (Libro II, Cap.

XXXIII). El mismo carácter tiene el viaje del «autor» por la boca de Pantagruel (Libro II, Cap. XXXII).

La representación del cuerpo humano bajo el aspecto fantástico y grotesco, introduce en la serie corporal multitud de objetos y fenómenos de lo más diverso. Se sumergen éstos en la atmósfera del cuerpo y de la vida corporal, entran en nueva e inesperada vecindad con los órganos y procesos corporales, se rebajan y materializan en esa serie corporal. Tal cosa tiene lugar en los dos ejemplos citados más arriba.

Así, para la limpieza del estómago, Pantagruel ingiere como pastillas grandes ampollas de cobre, «mucho más grandes que la que hay en Roma en la aguja de Virgilio». Dentro de las ampollas hay aldeanos y leñadores con herramientas y cestas que efectúan la limpieza del estómago. Una vez acabada tal limpieza, Pantagruel vomita, y hecha fuera las ampollas. Cuando los aldeanos y leñadores salen de las ampollas a la luz, Rabelais recuerda cómo salieron los griegos del caballo de Troya, y añade que una de esas ampollas puede contemplarse en Orleans en el campanario de la Iglesia de Santa Cruz (Libro II, Cap. XXXIII).

Un círculo todavía más amplio de objetos y fenómenos es introducido en la serie anatómico grotesca del viaje del autor por la boca de Pantagruel. Se encuentra ahí con un mundo completo: grandes rocas como montañas (dientes), grandes prados, grandes bosques, fuertes y grandes ciudades. Una de esas ciudades padece la peste, provocada por una exhalación infecta y maloliente que proviene del estómago de Pantagruel. En la boca del gigante hay más de veinticinco reinos habitados; las gentes de esos reinos tienen sus comarcas a un lado y a otro de los montes, de la misma manera que nosotros las tenemos de un lado y de otro de los montes, etc. La descripción del mundo que se descubre en la boca de Pantagruel ocupa alrededor de dos páginas. Está totalmente clara la base folclórica de esa imagen grotesca (véanse imágenes análogas en Luciano).

Si en el episodio del viaje por la boca de Pantagruel, de la serie corporal, es introducido el mundo geográfico y económico, en el episodio con el gigante Bringuenarilles, también de la serie corporal, es introducido el mundo corriente y el agrícola. «Bringuenarilles, el gran gigante, se había comido todas las sartenes, cazuelas, cazuelones, calderas, cacerolas, lebrillos y marmitas, a falta de molinos de viento, que era de lo que ordinariamente se alimentaba. Así sucedió que a la hora de la digestión cayó en una grave

enfermedad, porque la fuerza digestiva de su estómago (según los médicos), apto para digerir a la perfección los molinos de viento, no bastó para las sartenes y cacerolas; los calderos y marmitas los había digerido bien, como conocían en los hipóstases y encoremás de cuatro toneles de orina que había arrojado en dos veces» (Libro IV, Cap. XVII).

Hiendenarices iba a depurar su cuerpo, en primavera, a la isla del viento. Allí se comía los molinos de viento. Por consejo de los maestros Mesarinos fueron colocados dentro de los molinos gran cantidad de pollos y gallinas. Tras ingerir los molinos, las aves cantaban y volaban en su estómago, lo que le produjo una lipotimia y convulsiones. Además, los zorros del país se le entraron por la boca persiguiendo a las aves. Entonces, para limpiar el estómago, hubo de ponerse una lavativa con un cocimiento de granos de trigo y de mijo. Las gallinas se lanzaron tras los granos; a los hígados de oca acudieron los zorros. Se tragó unas píldoras compuestas de lebreles y *fox terriers* (Libro IV, Cap. XLIV).

Lo característico aquí es la original lógica, puramente rabelaisiana, de la construcción de esta serie. Los procesos digestivos, manipulaciones curativas, los objetos de uso casero, los fenómenos de la naturaleza, de la vida agrícola y de la caza, están aquí unidos en una imagen grotesca, dinámica y viva. Se ha creado una nueva e inesperada vecindad de objetos y fenómenos. Es verdad, que en la base de esa lógica rabelaisiana grotesca, está la lógica de lo folclórico fantástico, de factura realista.

En el corto episodio de Bringuenarilles, la serie corporal —como es usual en Rabelais— se entrecruza con la serie de los excrementos, la de la comida y la de la muerte (sobre la que hablaremos con detención más adelante).

La descripción anatómica paródica de Cuaresmacomiente, que ocupa tres capítulos del cuarto libro (XXX, XXXI y XXXII), tiene un carácter todavía más grotesco, más bizarro e imprevisible.

Cuaresmacomiente, el «ayunador», es la personificación grotesca de la cuaresma y la ascesis católicas; y, en general, de las tendencias antinaturales de la ideología medieval. La descripción de Cuaresmacomiente termina con la célebre reflexión de Pantagruel acerca de Antifisis. Amodunt y Discordancia, engendrados por Antifisis, son presentados como parodias del cuerpo humano: «Tenían la cabeza esférica y redonda completamente como una pelota, no dulcemente comprimida por los lados como la ca-

beza humana. Tenían las orejas altas y tiesas como las de los asnos; los ojos fuera de la cabeza, fijos sobre dos huesos semejantes a los de los talones, sin párpados y duros como los de los cangrejos; los pies redondos como bolas; las manos y los pies vueltos al revés hacia la espalda. Caminaban sobre la cabeza y daban volteretas continuamente» (Libro IV, Cap. XXXII). Rabelais enumera luego otra serie de engendros de Antifisis: «Después engendró los viejos locos, los hipócritas y los beatos; los maniáticos, los chiflados, los demoníacos Calvinos impostores de Ginebra, los putervos, los mendicantes, los chupacirios, los gatos-sosos, los caníbales y otros monstruos deformes y contrahechos a despecho de la naturaleza» (ídem). En esta serie son mostradas todas las monstruosidades ideológicas de la concepción del mundo del más allá, incluidas en una serie que contiene animalidades y perversiones corporales.

Un destacado ejemplo de analogía grotesca es la reflexión de Panurgo acerca de deudores y acreedores, en los capítulos III y IV del tercer libro. Por analogía con las relaciones recíprocas entre deudores y acreedores, se hace la descripción de la organización armoniosa del cuerpo humano como microcosmos: «La intención del fundador de este microcosmos fue la de entretener en él el alma, que en él ha puesto como huésped, y la vida. La vida consiste en la sangre; la sangre es el asiento del alma; por tanto, la única labor del mundo es la de formar sangre continuamente. En esto se ocupan todos los miembros con oficio propio, y es tal su organización, que el uno presta al otro y el uno del otro es deudor. La materia conveniente para ser transformada en sangre, la da la naturaleza: pan y vino; en estos dos se comprenden y compenetrar todos los alimentos. Para buscarlos, prepararlos y condimentarlos, trabajan las manos, caminan los pies llevando toda esta máquina, guiados por los ojos... La lengua los prueba y ensaya, los dientes los mastican, el estómago los recibe, digiere y quilifica... lo idóneo..., después lo llevan al hígado, sufren otra transmutación y se convierten en sangre... Después es transportada a otra oficina para mayor perfeccionamiento: al corazón, que con sus movimientos sistólicos y diastólicos, le da tal sutilidad que entra con perfección por el ventrículo derecho, que por medio de las venas la envía a todos los miembros. Cada uno de éstos la atrae hacia sí y de ella se alimenta a su gusto: pies, manos, ojos, todos los que antes fueron prestadores, hacen-se con esto deudores».

En la misma serie grotesca (por analogía con los deudores-prestadores) Rabelais da la descripción de la armonía del universo y de la armonía de la sociedad humana.

Todas estas series grotescas, paródicas, bufas, del cuerpo humano, revelan, por un lado, su estructura y su existencia, y por el otro, introducen en la vecindad del cuerpo un universo muy variado de objetos, fenómenos e ideas que en el cuadro medieval del mundo se encontraban infinitamente lejos del cuerpo, entraban por completo en otras series verbales y objetuales. El contacto directo entre el cuerpo y todas esas cosas y fenómenos se obtiene en primer lugar mediante su *vecindad verbal*, a través de la asociación verbal dentro de un contexto, dentro de una frase, dentro de una combinación de palabras. Rabelais, a veces, no tiene miedo a combinaciones totalmente absurdas de palabras con tal de juntar («avecinar») tales palabras y nociones que el habla humana, en virtud de un determinado régimen, de un determinado concepto, de un determinado sistema de valores, nunca utiliza en el mismo contexto, en el mismo género, en el mismo estilo, en la misma frase, con las mismas entonaciones. Rabelais no teme recurrir a la lógica del tipo «en la huerta hay sauco, pero tengo una tía en Kiev». Utiliza frecuentemente la lógica específica de las profanaciones tal y como era presentada en las fórmulas medievales de renuncia a Dios y a Cristo, y en la fórmula de invocación a los malos espíritus. Utiliza ampliamente la lógica específica de las injurias (acerca de la cual hablaremos más adelante). Tiene especial importancia lo fantástico desenfrenado que permite la creación de series verbales interpretadas objetualmente, pero muy bizarras (por ejemplo, en el episodio con Bringuenarilles, el comedor de molinos de viento).

Pero Rabelais no se convierte, en ningún caso, en formalista. Todas sus combinaciones de palabras, incluso cuando, objetivamente, parecen totalmente absurdas, tienden, sobre todo, a destruir la jerarquía de valores establecida, a denigrar lo grande y elevar lo pequeño, destruir la imagen corriente del mundo, bajo todos sus aspectos. Pero, al mismo tiempo, cumple también un objetivo positivo, que da una orientación precisa a todas sus combinaciones de palabras e imágenes grotescas: corporalizar el mundo, materializarlo, poner todo en contacto con las series espacio-tempo-

rales, medir todo con dimensiones humanas y corporales, construir una nueva imagen del mundo en lugar de la destruida. Las vecindades más bizarras e imprevisibles de palabras están impregnadas de la unidad de esas aspiraciones ideológicas de Rabelais. Pero, a la vez —como veremos más adelante—, tras las imágenes y series grotescas de Rabelais se esconde también otro sentido, más profundo y original.

Junto a la utilización anatómica-fisiológica de la corporalidad a fin de «corporalizar» todo el mundo, Rabelais —médico humanista y pedagogo— se ocupa también de la propaganda directa de la cultura del cuerpo y de su desarrollo armonioso. Así, a la educación escolástica, en un principio, de Gargantúa, que desatiende el cuerpo, se le opone la educación posterior, humanista, realizada por Pronócrates, que da una gran importancia a los conocimientos anatómicos y fisiológicos, a la higiene y a todo tipo de deporte. Al grosero cuerpo medieval que gargajea, padece, bosteza, escupe, hipa, se suena la nariz ruidosamente, traga y bebe sin medida, se le opone el cuerpo del humanista desarrollado, armonioso y cultivado en el deporte, elegante (Libro I, Capítulos XXI, XXII, XXIII y XXIV). También en la cartuja de Thelema se acuerda una gran importancia a la cultura del cuerpo. A ese polo positivo, armonioso, de la concepción de Rabelais, a ese mundo armonioso de hombres armoniosos, volveremos más adelante.

La serie siguiente es la serie de la comida y de la bebida-borrachera. Es enorme el lugar que ocupa esta serie en la novela de Rabelais. Por ella pasan casi todos los temas de la novela; está presente en casi todos los episodios de la novela. En vecindad directa con la comida y el vino son mostrados los más variados, e incluso los más espirituales y elevados, objetos y fenómenos del mundo. El «Prólogo del autor» comienza dirigiéndose directamente a los bebedores, a quienes el autor dedica sus escritos. En el mismo prólogo, el autor afirma que sólo escribía su libro cuando comía y bebía: «Tal es la mejor hora para escribir sobre estas altas materias y ciencias profundas.»

Esto mismo sabían hacerlo muy bien Homero, parangón de todos los filólogos, y Ennio, padre de los poetas latinos, según el testimonio de Horacio, aun cuando un malandrín haya dicho que sus versos oían más a vino que a aceite».

Todavía más expresivo es, en este sentido, el prólogo del autor al libro tercero. Aquí, se introduce en la serie de la bebida el tonel

* Proverbio ruso utilizado para indicar que, en lo que se está diciendo, el consecuente no tiene nada que ver con el antecedente. (N. de los T.)

del cínico Diógenes, que es transformado luego en un tonel de vino. Aquí se repite también el motivo de la creación durante la bebida, y se cita también entre los escritores que creaban acompañados de la bebida, junto con Homero y Ennio, a Esquilo, Plutarco y Catón.

Incluso los nombres de los principales héroes de Rabelais se enmarcan etimológicamente en la serie de la bebida: Grandgousier, el padre de Gargantúa, es el «Gran Tragadero». Gargantúa vino al mundo con un poderoso grito: «¡Quiero beber!». «¡Qué grande la tienes!» (Que grand tu as!), exclamó Grandgousier, refiriéndose a la garganta del recién nacido. Por estas primeras palabras del padre, se llamó al niño Gargantúa (Libro I, Cap. VII). El nombre de «Pantagruel» lo interpreta etimológicamente Rabelais como «todo sediento».

También el nacimiento de los principales héroes tiene lugar bajo el signo de la comida y de la borrachera. Gargantúa nace el día del gran banquete y la gran borrachera, organizados por su padre, como consecuencia de un gran atracón de callos de su madre. Al recién nacido se le dió a beber vino inmediatamente. El nacimiento de Pantagruel venía precedido de una gran sequía y, por consiguiente, había una gran sed en la gente, los animales y la tierra misma. El cuadro de la sequía es presentado al estilo bíblico, y abunda en reminiscencias bíblicas y de la antigüedad concretas. Ese plano elevado es interrumpido por la serie fisiológica, en la que se ofrece la grotesca explicación de la salinidad del agua del mar: «Entonces la tierra se vio tan sofocada que tuvo un sudor enorme; sudó todo el mar, que por esto es salado, puesto que todo sudor es salado, y para probar que así efectivamente ocurre, no tenéis más que probar el vuestro o el de los galicosos, igual me da» (Libro II, Cap. II).

El motivo de la sal, al igual que el de la sequía, prepara y acentúa el motivo principal de la sed, bajo cuyo signo nace Pantagruel, el «rey de los sedientos». El año, el día y la hora de su nacimiento, todo y todos en el mundo estaban sedientos.

El motivo de la sal es introducido también de forma nueva en el momento mismo del nacimiento de Pantagruel. Antes de aparecer el recién nacido, del seno de su madre «salieron primero... sesenta y ocho trajineros, agarrando cada uno por la cola a un muleto cargado de sal; después nueve dromedarios cargados de jamones y lenguas de vaca ahumadas, siete camellos cargados de anguiletas y veinticinco carretas de puerros, cebolletas y cebo-

llas». Después de esta serie de entremeses salados que provocaban sed, viene al mundo Pantagruel mismo. Así crea Rabelais la serie grotesca: la sequía, el calor, el sudor (cuando hace calor todos sudan), la sal (el sudor es salado), entremeses salados, la sed, la bebida, la borrachera. Están introducidos a su vez en esta serie: el sudor de los galicosos, el agua bendita (la utilización de la misma durante la sequía estaba reglamentada por la Iglesia), la Vía Láctea, las fuentes del Nilo, y una serie entera de reminiscencias bíblicas y de la antigüedad (se cita la parábola de Lázaro, a Homero, a Febo, a Faetón, a Juno, a Hércules, a Séneca). Y todo ello, a lo largo de varias páginas que describen el nacimiento de Pantagruel. Se crea una nueva y bizarra vecindad —característica de Rabelais— de objetos y fenómenos incompatibles en contextos corrientes.

El árbol genealógico de Gargantúa es encontrado entre los símbolos de la borrachera: en una tumba, bajo un cubilete que lleva la inscripción «Hic bibitur», entre nueve frascos de vino (Libro I, Cap. I). Llamamos la atención acerca de la vecindad verbal y objetual entre la tumba y el vino.

En la serie de la comida y de la bebida están introducidos casi todos los episodios más importantes de la novela. La guerra entre el reino de Grandgousier y el de Picrochole, que ocupa básicamente el primer libro, empieza a causa de los pasteles con uvas, que se tenían como remedio contra el estreñimiento, y que se cruzan con la serie de los excrementos, presentada con todo detalle (véase Cap. XXV). La célebre lucha del fraile Jean con los hombres de Picrochole surge a causa de la despensa que cubría la necesidad de vino del monasterio (no tanto para la comunión como para las borracheras de los frailes). El famoso viaje de Pantagruel, que ocupa todo el libro cuarto (y el quinto), tiene como objetivo llegar al «oráculo de la divina botella». Todos los barcos que van en esa expedición están adornados con los símbolos de la borrachera a modo de divisas: botellas, jarras, ollas, asadores, jarros monacales, embudos, cubiletes, tazas, toneles (la divisa de cada barco es descrita detalladamente por Rabelais).

En Rabelais, la serie de la comida y de la bebida (así como la serie del cuerpo) está descrita con minuciosidad e hiperbólicamente. Se hacen, en todos los casos, enumeraciones detalladas de los entremeses y comidas más variados, con indicación exacta de su hiperbólica cantidad. Así, al describir la cena en el castillo de Grandgousier, tras la batalla, se hace la siguiente enumeración:

«...prepararon la comida, para la que, como extraordinario, fueron asados 16 bueyes, 3 terneras, 32 terneros, 63 cabritos domésticos, 398 cochinitos de leche, 220 perdices, 700 becadas, 400 capones de Loudonoisy y Cornausille, 6.000 pollos y otros tantos pichones, 600 gallinetas, 1.400 liebres y 303 avutardas. Además tuvieron 11 jabalíes que les envió el abad de Turpenay, 17 ciervos que les regaló el señor Grandmón, 140 faisanes del señor Essars, y algunas docenas de palomas zoritas, cercetas, alondras, chorlitos, zorzales, ánades, avefrías, ocas, garzas, cigüeñas, aguiluchos, patos, pollos de la India y otros pájaros, abundantes guisados y la mar de verduras» (Libro I, Cap. XXXVII). Con especial meticulosidad se enumeran las diferentes comidas y entremeses, al describir la isla de Gaster (Panza): dos capítulos enteros (LIX y LX, Libro IV) están dedicados a tal enumeración.

En la serie de la comida y de la bebida se introducen, como ya hemos dicho, los más diversos objetos, fenómenos e ideas, ajenos por completo a esa serie desde un punto de vista usual (en la práctica ideológica, literaria y verbal) y según la noción corriente. Los medios de introducción son los mismos que en la serie corporal. He aquí algunos ejemplos.

La lucha del catolicismo con el protestantismo —en especial con el calvinismo— está mostrada en forma de lucha entre Cuaresmacomiente y las Morcillas, que pueblan la isla Farouche. El episodio con las Morcillas ocupa ocho capítulos del libro cuarto (XXXV-XLII). La serie de las Morcillas está detallada y desarrollada sistemática y grotescamente. A partir de la forma de las Morcillas, Rabelais demuestra, citando a diferentes autoridades, que la serpiente que tentó a Eva era una morcilla, y que los antiguos gigantes, que pretendieron colocar el alto monte Pelión sobre el Ossa, y aplastar con él al sombrío Olimpo, eran mitad morcillas. Melusina, era también mitad morcilla. Mitad morcilla era igualmente Erictonio, que inventó los coches, carros y literas (para ocultar en ellos sus piernas de Morcilla). Ante la batalla con las Morcillas, el fraile Jean hace una alianza con los cocineros. Construyeron una gran catapulta, parecida al caballo de Troya. En estilo épico, parodiando a Homero, se hace la descripción de la catapulta y, a lo largo de varias páginas, se enumeran los nombres de los esforzados cocineros que se introdujeron en ella. Se inició la batalla, y, en el momento crítico, el hermano Jean «...abrió las puertas de la catapulta y salió con sus buenos soldados. Unos llevaban asadores de hierro, otros tenazas de cocina, otros tizones,

palos, peroles, cacerolas, sartenes, badilas, mondafrutas, ramas, marmitas, morteros, pilones, todos en orden como arregladores de casas, chillando y gritando a una, espantablemente: ¡Abuzardán, Aburzardán, Aburzardán! Chocaron con los Morcillones, y, al través, con los Salchichones». Las Morcillas fueron vencidas; por encima del campo de batalla apareció un gran marrano volador arrojando pipas con mostaza; la mostaza es el «Santo Grial» de las Morcillas, les cura las heridas e, incluso, hace revivir a los muertos.

Es interesante el entrecruzamiento de la serie de la comida con la de la muerte. En el capítulo XLVI del libro cuarto se expone una amplia reflexión del diablo acerca de las diversas calidades de sabor de las almas humanas. Las almas de los enredapleitos, notarios y abogados sólo son buenas bien salpimentadas. Las almas de los estudiantes son buenas para el desayuno; las de los abogados corruptores para la comida, y las de los camareros, para la cena. Las almas de los vivanderos producen cólicos.

En otra parte se narra cómo el diablo comió en el desayuno fricasé del alma del sargento, y enfermó de indigestión. A la misma serie están incorporadas las hogueras de la Inquisición, que apartan a la gente de las creencias, asegurando así a los diablos comidas de sabrosas almas.

Otro ejemplo de entrecruzamiento de la serie de la comida con la de la muerte es el episodio lucianiano de la presencia de Epistemon en el reino de los muertos, del capítulo XXX del segundo libro. Resucitado Epistemon, «...comenzó a hablar, diciendo que había visto a los diablos, hablado a Lucifer familiarmente y disfrutado mucho en el Infierno y en los Campos Eliseos...». La serie de la Comida se extiende a lo largo de todo el episodio: en el mundo de ultratumba, Demóstenes es cavador de viñas, Eneas molinero, Escipión el Africano toca la lira en un zueco, Aníbal es cocinero. Epicteto se recreaba comiendo y bebiendo, y pasándolo bien, en un hermoso jardín con muchas y hermosas damiselas. El papa Julio hacía pastelillos. Xerxes preparaba mostaza; François Villon le recriminó por el alto precio, a lo que el vendedor respondió meandose en la mostaza, «como hacen los mostaceros de París». (Intersección con la serie de los excrementos). El relato de Epistemon sobre el mundo de ultratumba es interrumpido por las palabras de Pantagruel, que concluyen el tema de la muerte y del mundo de ultratumba con una invitación a comer y a beber: «Ahora, queridos, pasemos un rato bebiendo, yo os lo ruego; es

preciso que nos bebamos todo este mosto» (Libro II, Capítulo XXX).

Con mucha frecuencia, Rabelais introduce en la serie de la comida y de la bebida conceptos y símbolos religiosos: plegarias de frailes, monasterios, bulas papales, etc. Después de un atracón de comida, el joven Gargantúa (educado hasta entonces por los sofistas), acaba «...murmurando pesadamente una buena ración de gracias». En la «isla de los papimanes», a Pantagruel y a sus acompañantes les proponen participar en una «misa seca», es decir, sin cantos eclesiásticos; pero Panurgo prefiere otra «mojada con cualquier buen vino de Anjou». En la misma isla les sirven una comida donde cada plato «...ya fuese de cabritos, capones, cerdos (que los ceban en Papimania), pichones, conejos, liebres, gallos de Indias o de otros animales, no se servía sin abundancia de salsa magistral». A causa de tal «salsa magistral», Epistemon tiene una fortísima diarrea (Libro IV, Cap. LI). Al tema «fraile en la cocina» están dedicados dos capítulos especiales: el capítulo XV del libro tercero, «...exposición de una cábala monástica referente a la cecina»; y el capítulo XI del libro cuarto. «Por qué los monjes son aficionados a la cocina». He aquí un fragmento muy característico del primero de ellos:

«A ti te gustan las *sopas de prima* y yo prefiero las de liebre acompañadas de alguna ración de *labrador salado en nueve lecciones* [dice Panurgo.-M.B.].

—Te entiendo— repuso el hermano Juan; esta metáfora se ha cocido en la marmita claustral; el labrador es el buey que trabaja o ha trabajado; a nueve lecciones quiere decir bien cocido, porque los buenos padres de la religión, por cierta cabalística institución de los antiguos, no escrita, sino traspasada de mano en mano, al levantarse para maitines, sabemos que hacían ciertos preámbulos notables antes de entrar en la iglesia: cagaban en el cagadero, meaban en el meadero, escupían en el escupidero, tosían en el to-sedero melodiosamente, se enjuagaban en el enjuagadero a fin de no llevar consigo nada inmundito cuando entraran en el servicio divino. Hechas estas cosas se trasladaban devotamente a la santa capilla, que así se llamaba en su lenguaje la cocina claustral, y, devotamente, solicitaban que desde aquel momento estuviese puesta al fuego la vaca destinada al desayuno de los religiosos hermanos de Nuestro Señor. Ellos mismos muchas veces encendían el fuego junto a la marmita. Los maitines tenían nueve lecciones y madrugaban mucho por esta razón; así se multiplicaba su apetito y su

sed con los ladridos del pergamino, mucho más que si los maitines se hubieran compuesto sólo de tres lecciones. Cuanto más temprano se levantaban obedeciendo a dicha cábala, más tiempo estaba la vaca junto al fuego; estando más tiempo estaría más cocida, y estando más cocida, estaría más tierna, gastaría menos los dientes, deleitaría más el paladar, molestaría menos al estómago y nutriría mejor a los buenos religiosos. Este fue el fin único y la intención primera de los fundadores, atendiendo a que no comen para vivir, sino que viven para comer y no es más que esta su vida en este mundo» (Libro III, Cap. XV).

Este fragmento es muy típico del método artístico de Rabelais. Aquí observamos, antes que nada, un cuadro realista de la vida corriente en los monasterios. Pero, al mismo tiempo, ese cuadro de género ayuda a descifrar una expresión del argot de los monasterios (monacal): «alguna ración de *labrador salado en nueve lecciones*». En esta expresión, se oculta tras la alegoría una vecindad estrecha de la carne («labrador») con la misa (nueve horas son nueve lecciones que se leen en la misa de madrugada). El número de textos —plegarias— leídos (nueve horas), es suficiente para que la carne esté en su punto, y para mejor abrir el apetito. Esa serie litúrgico-alimentaria se entrecruza con la serie de los excrementos (cagaban, meaban, escupían) y con la serie fisiológica-corporal (el papel de los dientes, del paladar y del estómago). Las misas y las plegarias de los monasterios sirven para llenar el tiempo necesario a la preparación de la comida, y para aumentar el apetito¹². De aquí la conclusión generalizadora: los frailes no comen para vivir sino que viven para comer. Más adelante nos detendremos con más detalle en los principios con que Rabelais construye las series e imágenes, sobre la base del material de las cinco series principales.

No vamos a referirnos aquí a los problemas genéticos, ni a los problemas ligados a fuentes e influencias. Pero, en este caso, haremos un señalamiento de orden general. La introducción que efectúa Rabelais de conceptos y símbolos religiosos en las series de la comida, la bebida, los excrementos y los actos sexuales, no es, lógicamente, nada nuevo. Se conocen variadas formas de literatura paródico-profanadora de la Edad Media tardía, así como también parodias del Evangelio, liturgias paródicas («La misa de los borrachos», del siglo XIII), fiestas y ritos paródicos. Ese entre-

¹² Rabelais cita un proverbio monasterial: «de missa ad mensam».

cruzamiento de series es característico de la poesía (latina) de los goliardos, e incluso de su especial argot. También lo encontramos, finalmente, en la poesía de Villon (próxima a la de los goliardos). Junto con esa literatura paródico-profanadora, tienen especial importancia los tipos de profanación de las fórmulas de magia negra, que gozaban de amplia difusión y popularidad en la Edad Media tardía y en el Renacimiento (conocidos, sin duda alguna, por Rabelais); y, finalmente, las «fórmulas» de los juramentos obscenos, que todavía no habían perdido por completo su antigua significación ritual; esos juramentos obscenos se usaban con mucha frecuencia en el lenguaje cotidiano no oficial (principalmente en los estratos sociales bajos), y constituían la especificidad ideológica y estilística de dicho lenguaje. Las fórmulas mágicas profanadoras (que incluyen también las obscenidades) y los juramentos obscenos corrientes, están emparentados entre sí, constituyendo dos ramas del mismo árbol, que tiene sus raíces en el folclore de antes de la aparición de las clases; pero, naturalmente, son ramas que han modificado la noble naturaleza primaria de ese árbol.

Junto a esa tradición medieval es necesario señalar también la tradición antigua, especialmente a Luciano, que utilizó sistemáticamente los detalles corrientes y fisiológicos, en la descripción de los momentos eróticos y vulgares existentes en los mitos (véase por ejemplo, el apareamiento de Afrodita y Ares, y el nacimiento de Atenea de la cabeza de Zeus). Es necesario, finalmente, mencionar a Aristófanes, que influyó en Rabelais (principalmente, en su estilo).

Volveremos a continuación al problema de la reinterpretación por Rabelais de esa tradición, así como el problema, mucho más profundo, de la tradición folclórica que constituye la base de su universo artístico. Abordaremos ahora esos problemas solamente de manera introductoria.

Volvamos a la serie de la comida y de la bebida. En ésta, al igual que en la serie corporal, se da también, junto con las exageraciones grotescas, el punto de vista positivo de Rabelais acerca del significado de la cultura y de la bebida. Rabelais no es, en ningún caso, un propagandista de la glotonería y la borrachera groseras. Pero defiende la alta significación de la bebida y de la comida en la vida humana, y aspira a su consagración y ordenamiento ideológico, al cultivo de las mismas. La concepción ascética de la vida del más allá negaba a éstas todo valor positivo, aceptándolas tan sólo como una triste servidumbre del cuerpo pe-

cador; conocía únicamente una fórmula para su regulación; la cuaresma, forma negativa y hostil a su naturaleza, dictada no por el amor a ellas, sino por rechazo (véase la figura de Cuaresmaprenante, el ayunador, como engendro típico de «Antifisis»). Pero la comida y la bebida, negadas y no estructuradas ideológicamente, no santificadas por la palabra y por el sentido, tomaban inevitablemente en la vida real las formas más groseras de glotonería y borrachera. A consecuencia de la inevitable falsedad de la concepción ascética, la glotonería y la borrachera florecían precisamente en los monasterios. En Rabelais, el monje es, principalmente, un glotón y un borracho (véase, especialmente, el capítulo XXIV, que concluye el libro II). A las especiales relaciones de los monjes con la cocina están dedicados los capítulos ya señalados más arriba. La imagen fantástica y grotesca de la glotonería aparecen en el episodio de la visita de Pantagruel y sus acompañantes a la isla de Gaster. A ese episodio están dedicados cinco capítulos (LVII-LXII) del libro cuarto. En ellos, sobre la base del material antiguo —básicamente el del poeta Persio—, se desarrolla toda la filosofía de Gaster (Panza). Precisamente, la panza, y no el fuego, fue el primero gran maestro de todas las artes (Capítulo LVII). Se atribuye a ella el descubrimiento de la agricultura, el del arte militar, el del transporte, el de la navegación, etc. (Cap. LVI-LVII). Esas enseñanzas acerca de la omnipotencia del hambre como fuerza motriz de la evolución económica y cultural de la humanidad, tiene un carácter semiparódico y semiverdadero (como la mayoría de las imágenes grotescas análogas en Rabelais).

La cultura de la comida y de la bebida se contrapone a la glotonería grosera en el episodio de la educación de Gargantúa (Libro I). El tema de la cultura y de la morigeración en la comida, en relación con la productividad espiritual, es tratado en el capítulo XIII del libro tercero. Rabelais entiende esa cultura no sólo en el plano higiénico-médico (como elemento de una «vida sana»), sino en el plano culinario. La confesión del fraile Jean acerca del «humanismo en la cocina», presentada en forma algo paródica, expresa también, sin duda alguna, las tendencias culinarias de Rabelais mismo: «Poder divino *da jurandi*! ¿Por qué, pues, no transportamos nuestras humanidades a esa hermosa cocina de Dios? ¿Por qué no consideramos ahí sobre el asamiento de los asados, la armonía de los pasteles, la posición de los jamones, la temperatura de las sopas, los preparativos del postre y el orden para

el servicio del vino? *Beati immaculati in via*. Materia de brevario» (Libro IV, Cap. X). El interés hacia el aspecto culinario de la comida y de la bebida, como es natural, no contradice en nada el ideal rabelaisiano del hombre total, en lo material y lo espiritual, desarrollado armoniosamente.

En la novela de Rabelais ocupan un lugar muy especial los festines de Pantagruel. El pantagruelismo es el arte de ser alegre, sabio y bueno. Por eso, el arte de banquetear alegre y sabiamente pertenece a la esencia misma del pantagruelismo. Pero los festines de los pantagruelistas no son festines de holgazanes ni glotones que se pasan la vida banquetando. Al festín hay que reservarle sólo el ocio de la noche, tras el día de trabajo. El almuerzo (en medio del día de trabajo) debe de ser corto y, por decirlo así, sólo utilitario. Rabelais es partidario, por principio, de trasladar el centro de gravedad de la comida y la bebida a la cena. Así está también establecido en el sistema educativo del humanista Panócrates: «Sabed que la anterior comida era sobria y frugal, pues tan solamente conían para calmar los ladridos del estómago; pero la cena era copiosa y larga, puesto que tenían necesidad de reponer fuerzas y de nutrirse. Esta es la buena dieta prescripta por el arte de la seria medicina...» (Libro I, Cap. XXIII). Una meditación especial sobre la cena, puesta en boca de Panurgo, está en el capítulo XV del libro tercero, que ya hemos citado antes: «Cuando me he desayunado bien y a punto, y mi estómago está bien fortificado y provisto, por una vez y en caso de necesidad extrema, pasaría sin almorzar; pero ¿no cenar? ¡Un cáncer! Esto es un error y un escándalo para la naturaleza.

»La naturaleza ha hecho el día para trabajar y ejercitarse cada uno en su oficio, y a este fin nos alumbra con la clara y gozosa luz del sol; por la tarde comienza a quitárnosla, con lo cual nos dice tácitamente: hijos, sois hombres de bien; bastante habéis trabajado; la noche llega; conviene abandonar la labor y restaurarse con buen pan, buen vino, buenas viandas; después divertirse un poco y acostarse, descansar para el día siguiente; tranquilos y alegres volver al trabajo de antes...»

Durante esas «cenas» pantagruélicas (o inmediatamente después de ellas), con pan, vino y otras viandas, tienen lugar conversaciones pantagruélicas, sabias, pero salpimentadas con risa y obscenidades. Sobre la especial significación de esas «cenas», de ese nuevo aspecto rabelaisiano del *Banquete* platónico, hablaremos más adelante.

Así, la serie de la comida y de la bebida, en su desarrollo grotesco, sirve para destruir las viejas y falsas vecindades entre objetos y fenómenos, y crear otras nuevas vecindades que condensen y materialicen el mundo. En su polo positivo, esta serie culmina con la consagración ideológica —con la cultura de la comida y de la bebida— que es el rasgo esencial de la imagen del hombre nuevo, armonioso y unitario.

Pasemos a la serie de los excrementos. Esa serie ocupa en la novela un lugar bastante importante. El contagio de Antiphisis exigía una fuerte dosis de antídoto Phisis. La serie de los excrementos sirve básicamente para la creación de las más inesperadas vecindades entre objetos, fenómenos e ideas, que destruyen la jerarquía y materializan la imagen del mundo y de la vida.

Como ejemplo de creación de imprevisibles vecindades, puede servir «el tema del limpiaculos». El pequeño Gargantúa hace un discurso sobre los diferentes métodos de limpiarse el culo que ha probado, y acerca de cuál ha encontrado mejor. En la serie grotesca desarrollada por él, figuran como medios de limpiarse el culo: una cofia, un almohadón, una zapatilla, un cesto (limpiaculos desagradable), un sombrero, una gallina, un gallo, un pollo, la piel de una ternera, una liebre, un pichón, un cuervo marino, el ropón de un letrado, un dominó, una toca, un señuelo, un cachorro de marta (que le ulceró todo el periné), los guantes de su madre bien perfumados de benjuí; con sauce, hinojo, aneta, mejorana, hojas de col, pámpanos, altea, verdasco, lactuario, espinacas (serie de los comestibles), rosas, sábanas, un cojín, un pañuelo, un peinador. El mejor limpiaculos resultó ser un pollo de oca con muchas plumas: «se siente en el culo una voluptuosidad mirífica, tanto por la dulzura del plumón como por el calor templado del animalito, que fácilmente se comunica a la morcilla cular y a los otros intestinos hasta llegar a las regiones del corazón y del cerebro». Luego, refiriéndose a la «opinión del maestro Juan de Escocia», Gargantúa sostiene que la felicidad de los héroes y semidioses que viven en los campos Eliseos reside precisamente en el hecho de que se limpian el culo con un pollo de oca.

En la «Conversación que tuvieron durante la comida en alabanza de las Decretales», en la isla de los Papimanes, se introduce en la serie de los excrementos las Decretales papales. El fraile Jean se limpió el culo una vez con una hoja de las *Clementinas*, y le salieron unas grietas y almorranas horribles. Panurgo tuvo un tre-

mendo estreñimiento tras leer un capítulo de las Decretales (Libro IV, Cap. LII).

El entrecruzamiento de la serie corporal con la de la comida y la bebida, y la de los excrementos, aparece en el episodio de los seis peregrinos. Gargantúa se traga, junto con la ensalada, seis peregrinos, tras de lo cual bebió un larguísimo trago de vino seco. En un principio, los peregrinos se tendieron en las encías; estuvieron luego a punto de ser arrastrados hasta la boca del estómago de Gargantúa. Con la ayuda de sus bordones lograron ponerse a salvo, metiéndose entre los dientes. Pero uno de ellos tocó una muela cariada de Gargantúa, y éste los escupió fuera. Cuando los peregrinos salieron corriendo, Gargantúa se puso a mear, y su orina les alcanzó, obligándoles a refugiarse en el bosque. Cuando, al final, se vieron fuera de peligro, uno de los peregrinos demostró que su aventura había sido profetizada en uno de los salmos de David: «*Cum exurgerent homines in nos, forte vivos deglutissent nos: cuando nosotros fuimos comidos con aquella ensalada con tanta sal. Cum irasceretur furor e orrum in nos, forsitaam aqua absorbuisset nos: cuando él bebió su gran trago... Forsitam pertransisset anima nostra aquam intolerabilem: de su orina, que estuvo a punto de ahogarnos en el camino. (Nota: He aquí la traducción de lo que dicen en latín los peregrinos: Cuando los hombres se levantaron contra nosotros y parecía que iban a comernos vivos. Como su furor se irritaba contra nosotros, parecía que el agua a envolvernos. Acaso nuestra alma hubiera podido pasar por sí misma el torrente inabordable)*» (Libro I, Cap. XXXVIII).

De esta manera, los salmos de David se combinan aquí, estrechamente, con los procesos de la comida, de la bebida y de la evacuación urinaria.

Es muy característico el episodio dedicado a la «Isla del viento», en donde los habitantes sólo se alimentan de viento. El tema «del Viento» y todo el complejo de motivos elevados ligados a éste en la literatura y en la poesía —la brisa de Céfiro, el viento de las tempestades marinas, la respiración y el suspiro, el alma como respiración, el espíritu, etc.— se introduce a través de la «ventosidad» en la serie de la comida, en la de los excrementos y en la de las costumbres (Cfr. el «aire», la «respiración», el «viento», como muestra y forma interior de las palabras, imágenes y motivos del plano superior: vida, alma, espíritu, amor, muerte, etc.). «No cagan, ni mean, ni escupen en aquella isla; en compensación, peden y ventosean copiosamente... Lo más corriente es el

cólico ventoso; para remediarlo usan grandes ventosas y lanzan fuertes ventosidades.

»Mueren todos hidrónicos y timpanizados: los hombres pe-diendo y las mujeres bufando. Así les sale el alma por el culo» (Libro IV, Cap. XLIII). Aquí, la serie de los excrementos se entrecruza con la serie de la muerte.

En la serie de los excrementos, Rabelais construye la serie de los «mitos locales». El mito local explica la génesis del espacio geográfico. Cada lugar debe ser explicado —empezando por su nombre y terminando por las características de su relieve, terreno, vegetación, etc.— a través de un acontecimiento humano que tuvo lugar allí y determinó la denominación y la fisonomía de esa zona. La zona constituye una huella del acontecimiento que le dio forma. Esa es la lógica de todos los mitos y leyendas locales que interpretan el espacio por medio de la historia. Rabelais crea también, en el plano paródico, tales mitos locales.

Así, Rabelais explica el nombre de París de la siguiente manera. Cuando Gargantúa llegó a esa ciudad, se concentró en torno suyo gran cantidad de gente; y él, «para reírse» («par ris») «desatascó su bella bragueta, sacó al aire su méntula y los meó tan copiosamente que ahogó a doscientos sesenta mil cuatrocientos dieciocho, sin contar en esta cifra las mujeres y los niños... Desde entonces la villa se llamó París» (Libro I, Cap. XVII).

El origen de los baños calientes en Francia e Italia se explica por el hecho de que, durante la enfermedad de Pantagruel, su orina estaba tan caliente que aún hoy día no ha llegado a enfriarse (Libro II, Cap. XVII).

El arroyo que pasa junto a la iglesia Saint Victor se formó con orina de los perros (episodio narrado en el capítulo XXII, Libro II).

Los ejemplos citados son suficientes para caracterizar la serie de los excrementos en la novela de Rabelais. Pasemos ahora a la serie del acto sexual (en general, de las obscenidades sexuales).

La serie de las obscenidades sexuales ocupa un lugar colosal en la novela. Esa serie es presentada bajo diversas variantes: desde la obscenidad abierta hasta la ambigüedad sutilmente disimulada, desde la broma y la anécdota procaces hasta las reflexiones médicas y naturalistas acerca de la potencia sexual, del semen del hombre, de la capacidad sexual, del matrimonio, de la importancia del principio originario.

Las expresiones y bromas obscenas abiertas están dispersas a lo largo de toda la novela de Rabelais. Son especialmente frecuentes en boca del padre Jean y de Panurgo, pero tampoco otros personajes las evitan. Cuando los pantagruelistas, en el transcurso de su viaje, encuentran unas palabras congeladas, y entre ellas descubrieron una serie de palabras obscenas, Pantagrue se niega a que se guarden esas obscenidades congeladas «diciendo que era una locura guardar aquello que jamás falta y que siempre se tiene a mano, como ocurre con las palabras rojas entre buenos y alegres pantagrueistas» (Libro IV, Cap. LVI).

Ese principio de utilización de las palabras «entre buenos y alegres pantagrueistas» lo respeta Rabelais durante toda la novela. Sea cual sea el tema de conversación, las obscenidades encuentran siempre un lugar en el entramado verbal que las rodea, introducidas tanto por medio de las más bizarras asociaciones objetuales, como a través de relaciones análogas puramente literarias. En la novela se cuentan numerosas anécdotas-relatos que están tomados, frecuentemente, de fuentes folclóricas. Así es, por ejemplo, la anécdota del león y la vieja narrada en el capítulo XV del segundo libro, y la historia de «cómo el diablo fue engañado por una vieja de Papahiguera» (Libro IV, Cap. XLVII). En la base de estas historias está la antigua analogía folclórica entre el órgano genital femenino y una gran herida abierta.

En el espíritu de los «mitos locales» es presentada la conocida historia de «la causa de que las leguas sean en Francia tan pequeñas», en la que la distancia se mide por la frecuencia con que se realiza el acto sexual. El rey Pharamond escogió cien jóvenes hermosos de París e igual número de hermosas jóvenes de Picardía. A cada joven entregó una joven, y ordenó a cada pareja recorrer países distintos; y en cada paraje en que copularan habrían de colocar una piedra que marcaría una legua. Al comienzo, dentro todavía de Francia, las parejas «fanfreluchaban a cada paso»; de ahí que sean tan cortas las leguas francesas. Pero luego, cuando ya estaban cansados y debilitadas sus fuerzas sexuales, comenzaron a contentarse con una sola vez al día; a eso se debe que en Bretaña, Italia y Alemania sean las leguas tan largas (Libro II, Cap. XXIII).

He aquí otro ejemplo de introducción del espacio geográfico universal en la serie de obscenidades. Panurgo dice refiriéndose a Júpiter: «En un solo día encornó a la tercera parte del mundo: bestias y gentes, ríos y montañas; esta fue Europa» (Libro III, Cap. XII).

Otro carácter tiene la atrevida y grotesca reflexión de Panurgo acerca del mejor medio de construir muros alrededor de París: «He visto que los *callibistris* de las damas de este país valen más baratos que las piedras; de ellos, pues, convendría levantar las murallas colocándolos en buena simetría arquitectónica: primero, los más grandes; después, cruzados, los medianos, y por último, los pequeños; sobre ellos se colocaría un entrelazamiento como lo hay de puntas de diamante en la gran torre de Bourges, construido con las *espadus bastardas* enrojecidas que habitan en las braguetas claustrales. ¿Quién diablos franquearía tal muralla?» (Libro II, Cap. XV).

Una lógica completamente distinta rige la reflexión acerca de los órganos sexuales del Papa de Roma. Los papimanes consideran que besar los pies es una insuficiente expresión de respeto hacia el Papa: «Si haríamos —contestaron ellos—. Lo tenemos muy bien resuelto. Le besaríamos el culo y los testículos sin hoja de parra, porque tiene testículos el padre santo; lo sabemos por nuestras bellas Decretales; de otra manera no sería Papa. De suerte que en sutil filosofía decretalina esta es la consecuencia necesaria: es Papa; luego tiene testículos, y cuando falten testículos, en el mundo ya no habrá Papa» (Libro IV, Cap. XLVIII).

Pensamos que los ejemplos citados son suficientes para caracterizar los diversos medios utilizados por Rabelais para introducir y desarrollar la serie de las obscenidades (evidentemente, no forma parte de nuestros objetivos el análisis exhaustivo de tales medios).

Hay un tema, que forma parte de la serie de obscenidades, y que tiene una importancia fundamental en la organización de todo el material de la novela: se trata del tema de «los cuernos». Panurgo quiere casarse, pero no se decide a hacerlo por temor a que le pongan «cuernos». Casi todo el libro tercero (empezando por el capítulo VII) está dedicado a las consultas de Panurgo acerca del matrimonio: pide consejo a todos sus amigos, explora las suertes virgilianas, trata de adivinar en los sueños, habla con la sibila de Panzoust, le pide su parecer a un mudo, toma consejo del viejo poeta Raminagrobis que está agonizando, se aconseja de Her Trippa, del teólogo Hipotadeo, del médico Rondibilis, del filósofo Trouillogan, del loco Triboulet. En todos estos episodios, conversaciones y reflexiones, figura el tema de los cuernos y de la fidelidad de las esposas, que, a su vez, introduce en la narración los más variados temas y motivos de la serie de obscenidades por parentesco semántico o literario; por ejemplo, las reflexiones del

médico Rondibilis acerca de la virilidad masculina y la excitación sexual permanente de las mujeres, o la revisión de la mitología antigua en cuanto a lo de poner cuernos y a la infidelidad femenina (capítulos XXXI y XII del libro tercero).

El libro cuarto de la novela está organizado en forma de viaje de los pantagruelistas «para visitar el oráculo de la diosa Bacbuc», que tiene que eliminar definitivamente las dudas de Panurgo sobre el matrimonio y los cuernos (aunque, en verdad, el «tema de los cuernos» falta casi totalmente en el libro cuarto).

La serie de las obscenidades sexuales, así como todas las demás series analizadas más arriba, destruye la jerarquía de valores establecidos por medio de la creación de nuevas vecindades entre palabras, cosas y fenómenos. Reestructura la imagen del mundo, la materializa y la condensa. También se reestructura radicalmente la imagen tradicional del hombre en la literatura; y tal reestructuración se lleva a cabo en base a las esferas no oficiales y extraliterarias de su vida. El hombre se *exterioriza e ilumina por completo con la palabra*, en todas las manifestaciones de su existencia. Pero en esa acción, el hombre no se ve desheroizado ni disminuido; en ningún caso se convierte en un hombre de «existencia baja». En Rabelais, se puede más bien hablar de heroización de todas las funciones de la vida corporal: de la comida, la bebida, los excrementos y la esfera sexual. La hiperbolización misma de todos esos actos contribuye ya a su heroización: les hace perder su vanalidad y su colorido corriente y naturalista. Más adelante volveremos al problema del «naturalismo» de Rabelais.

La serie de las obscenidades sexuales tiene también su polo positivo. La grosera depravación del hombre medieval es el reverso del ideal ascético, que rebajaba la esfera sexual. En Rabelais se percibe el principio del contorno de una organización armónica de esa esfera, en la imagen de la abadía de Thelema.

Con esas cuatro series que hemos analizado, no se agotan aún, en la novela, todas las series materializadoras. Hemos evidenciado sólo las series principales, que dan el tono. También se podría señalar la serie de la vestimenta, que Rabelais presenta detalladamente. Se concede atención especial en esta serie a la bragueta (parte de la vestimenta que cubre el órgano sexual masculino), que relaciona esta serie con la de las obscenidades sexuales. También pueden señalarse la serie de los objetos de uso corriente y la zoológica. Todas estas series, que giran en torno al hombre corporal, tienen las mismas funciones: de destrucción de todo lo que la tra-

dición había relacionado, de acercamiento de todo lo que estaba separado y alejado jerárquicamente, así como de materialización sistemática del mundo.

Después de esas series materializadoras, pasamos a la última serie, que tiene ya en la novela una función diferente: la serie de la muerte.

Puede parecer a primera vista que tal serie ni siquiera existe en la novela de Rabelais. El problema de la muerte individual, la agudeza de ese problema, parecen profundamente ajenos al mundo sano, unitario y viril de Rabelais. Esa impresión es totalmente justa. Sin embargo, en esa imagen jerárquica del mundo que destruía Rabelais, la muerte ocupaba un lugar dominante. La muerte desvalorizaba la vida terrestre, reduciéndola a algo perecedero y fugaz, le quitaba su propio valor, la transformaba en una fase secundaria del alma camino de su futuro destino, eterno, de ultratumba. La muerte no se percibía como un momento necesario de la vida misma, tras el cual triunfa de nuevo y continúa (la vida tomada bajo su aspecto esencial, colectivo o histórico), sino como un fenómeno marginal, situado en la frontera absoluta entre ese mundo temporal perecedero y la vida eterna, como una puerta abierta de par en par hacia el otro mundo: el mundo del más allá. La muerte no se percibía como parte del ciclo global del tiempo, sino en la frontera del tiempo; no formando parte del ciclo de la vida, sino en la frontera de este ciclo. Al destruir la imagen jerárquica del mundo y construir en su lugar otra nueva, Rabelais tenía que reconsiderar la muerte, situarla en el lugar que ocupa en el mundo real, y primordialmente, presentarla como un momento necesario de la vida misma, como una parte del ciclo temporal global de la vida, que camina hacia adelante y no tropieza con la muerte, que no se precipita en los abismos de la vida del más allá, sino que permanece por entero aquí, en este tiempo y este espacio, bajo este sol; tenía que mostrar, finalmente que en este mundo, la muerte no constituye, para nadie ni para nada, un final *esencial*. Eso significaba: revelar la fisionomía material de la muerte en el ciclo global, siempre triunfante, de la vida (naturalmente, sin ningún tipo de pathos poético, ajeno por completo a Rabelais). Pero revelarla *en medio de otras cosas*, sin situarla, en ningún caso, en primer plano.

La serie de la muerte, con pocas excepciones, es presentada por Rabelais en el plano grotesco y bufonesco; se entrecruza con la serie de la comida y de la bebida, con la de los excrementos y con

la serie anatómica. En el mismo plano está tratado también el problema del mundo del más allá.

Los ejemplos de muerte en la serie anatómica grotesca nos son ya conocidos. Se ofrece un detallado análisis anatómico del golpe mortal, y se muestra la inevitabilidad fisiológica de la muerte. En este caso, la muerte es presentada, con toda claridad y precisión, como un hecho anatómico-fisiológico desnudo. Así son todas las descripciones de muerte en el campo de batalla. En este caso, la muerte se muestra, de alguna manera, en la serie anatómico-fisiológica impersonal del cuerpo humano y, al mismo tiempo, en una dinámica de lucha. El tono general es grotesco, subrayándose a veces algún detalle cómico de la muerte.

Así es descrita, por ejemplo, la muerte del capitán Tripet: «... de pronto se volvió [el gimnasta], lanzó contra el capitán una estocada volante, y mientras se cubría por alto, le partió de un tajo el estómago, el recto y la mitad del hígado, con lo cual cayó a tierra y devolvió una gran cantidad de sopas y unos cuantos nísperos, y en medio de las sopas el alma» (Libro I, Cap. XXXV).

La imagen anatómico-fisiológica de la muerte se introduce en el cuadro dinámico de lucha de los cuerpos humanos, y es presentada, al final, en vecindad con la comida: «... y devolvió... en medio de las sopas el alma.»

Hemos citado ya suficientes ejemplos de imagen anatómica de la muerte en los combates (la masacre de enemigos en la viña del monasterio, la matanza de los vigías, etc.). Todas estas imágenes son análogas y presentan a la muerte como un hecho anatómico-fisiológico, en la serie impersonal del cuerpo humano que vive y lucha. La muerte no interrumpe, en este caso, el ciclo continuo de la vida humana en lucha, sino que es presentada como uno de sus momentos; la muerte no vulnera la lógica de esa vida (corporal), sino que está elaborada con la misma pasta que la vida misma.

Un carácter completamente distinto, grotesco y cómico, y sin análisis anatómico-fisiológico, tiene la muerte en la serie de los excrementos. Así, Gargantúa ahogó con su orina «a doscientos sesenta mil cuatrocientos dieciocho, sin contar en esta cifra las mujeres y los niños». Esa «muerte masiva» no sólo está presentada en sentido grotesco directo, sino como una parodia de las frías informaciones acerca de cataclismos naturales, insurrecciones aplastadas, guerras religiosas (desde el punto de vista de tales informaciones oficiales, la vida humana no vale un comino).

La descripción del naufragio de enemigos en la orina de la buerra de Gargantúa, tiene un carácter grotesco directo. La imagen es presentada allí detalladamente. Los compañeros de Gargantúa se ven obligados a atravesar el torrente formado por la orina, por encima de los cadáveres amontonados de los ahogados. Todos pasaron con bien, «... excepto Eudemón, cuyo caballo metió la pata hasta la rodilla en la panza de un villano grande y grueso que había muerto boca arriba, y no la pudo sacar, permaneciendo así hasta que Gargantúa, con la punta de su robusto bastón, hizo caer al agua las tripas del cadáver, y el caballo levantó el pie. Y, lo que es cosa verdaderamente extraña en hipiatria, se le curó un sobrehueso que tenía en aquella extremidad, por la compresión que en ellas hicieron las morcillas del enorme aldeano» (Libro I, Cap. XXXVI).

Es característica aquí no sólo la imagen de la muerte en orina, el tono y estilo de la descripción del cadáver («panza», «tripas», «morcillas», «un villano grande y grueso», «el enorme aldeano»), sino también la curación de la pata al entrar en contacto con las morcillas del muerto. Son muy frecuentes casos análogos en el folclore; están basados en una idea folclórica corriente acerca de la productividad de la muerte y de los cadáveres frescos (herida: vientre), así como acerca de la curación de una persona mediante la muerte de otra. Esa vecindad folclórica entre muerte y nueva vida se halla, naturalmente, muy rebajada a imagen grotesca de curación de la pata del caballo mediante el contacto con las entrañas de un grueso cadáver. Pero queda clara la específica lógica folclórica de esa imagen.

Recordemos otro ejemplo de entrecruzamiento de la serie de la muerte y la de los excrementos. Al morir los habitantes de la «Isla del Viento», sale de ellos el alma por el ano, a la vez que peden (los hombres) o bufan (las mujeres)¹³.

En todos esos casos de presentación grotesca (cómica) de la muerte, la imagen de la misma adquiere rasgos cómicos: la muerte se halla en vecindad inmediata con la risa (aunque, por el momento, aún no en el marco de una serie objetual). En la mayoría de los casos, Rabelais presenta la muerte orientándose hacia la risa; presenta *muertes alegres*.

¹³ Pantagruel, en otra parte de la novela, pare hombrecillos de sus ventosidades y pequeñas mujeres de sus escupitajos (Libro II, Cap. XXVII). El corazón de esos hombrecillos se encuentra cerca del ano, y son por ello coléricos.

Una presentación cómica de la muerte viene dada en el episodio del «rebaño de Panurgo». Deseando vengarse del mercader que transportaba en un barco un rebaño de carneros, Panurgo le compró un carnero hermoso y grande y lo arrojó al mar. Tras ese carnero saltaron al mar todos los demás; el mercader y los pastores se agarraban a ellos tratando de retenerlos, y fueron arrastrados al mar. «Panurgo, junto a la banda, con un remo en la mano, no para ayudar a los pastores, sino para impedirles trepar y salvarse del naufragio les predicaba elocuentemente... demostrándoles con argumentos retóricos las miserias de esta vida y el bien y la dicha de la otra, afirmando que eran más felices los muertos que los vivos en este valle de dolores...» (Libro IV, Cap. VIII).

La comicidad de esa lúgubre situación viene creada en este caso por la prédica de Panurgo deseando un feliz viaje a los muertos. Toda la situación es una parodia cáustica de la idea de la vida y de la muerte en la concepción medieval del mundo del más allá. En otra parte, Rabelais habla de frailes que, en lugar de ayudar inmediatamente a un hombre que se ahogaba, han de preocuparse primero de su alma eterna y confesarle; él, mientras tanto, se va hundiendo.

En el mismo estilo de destrucción paródica de las representaciones medievales del alma y de la vida de ultratumba, se halla también la alegre descripción de la estancia temporal de Epistemon en el reino de los muertos (a ese episodio nos hemos referido más arriba). Se incluyen también en él consideraciones grotescas acerca del sabor y del valor gastronómico de las almas de los muertos, acerca de lo cual ya hemos hablado también.

Recordemos la alegre presentación de la muerte en la serie de los alimentos, en el relato de Panurgo acerca de sus desventuras en Turquía. Se describe en éste el ambiente cómico de la muerte, presentada en vecindad directa en la comida (cómo lo ensartaron en un asador y lo pusieron a asar). El episodio de la milagrosa salvación de Panurgo, que quedó medio asado, termina con un canto a su tostadura en el asador.

La muerte y la risa, la muerte y la comida, la muerte y la bebida se avecinan con frecuencia en Rabelais. El ambiente de la muerte es siempre alegre. En el capítulo XVII del libro cuarto se relatan toda una serie de muertes poco corrientes, y con frecuencia cómicas. Se habla allí de la muerte de Anacreonte que se ahogó con una pepita de uva (Anacreonte-vino-semilla de uva-muerte). El pretor Fabio murió a causa de un pelo de cabra, tomando una

escudilla de leche. O el hombre que murió por retener sus vientos, avergonzado de soltarlos en presencia del emperador Claudio, etc.

Si en los casos enumerados tan sólo la situación exterior hace que la muerte sea cómica, en el del duque Clarence (hermano de Eduardo IV) la muerte es alegre para él mismo; estando condenado a muerte se le permite elegir el modo de morir: «y determinó morir ahogado en un tonel de malvasía» (Libro IV, Cap. XXXIII). En este caso, la muerte alegre es presentada en vecindad directa con el vino.

Rabelais presenta al moribundo alegre en la figura del poeta Raminagrobis. Cuando Panurgo y sus acompañantes llegan al alojamiento del poeta lo encuentran «en la agonía con el semblante alegre, el rostro franco y la mirada luminosa» (Libro III, Cap. XXI).

En todos los casos citados de muerte alegre, la risa viene dada por el tono, el estilo y la forma en que está descrita la muerte. Pero en el marco de la serie de la muerte, la risa entra en vecindad directa, concreta y verbal con la muerte: en dos pasajes del libro, Rabelais enumera una serie de casos de *muerte por risa*. En el capítulo XX del libro primero, Rabelais cita a Crassus, que murió de risa al ver a un asno gualdrapado comer cardos; y a Filemón, que murió de la misma manera al ver a otro burro comerse unos higos en una bandeja de plata. En el capítulo XVII del libro cuarto, Rabelais cuenta cómo murió de risa el pintor Zeuxis al contemplar el retrato de una vieja pintado por él.

Finalmente, la muerte es presentada en vecindad con el nacimiento de la nueva vida, y, a su vez, en vecindad con la risa.

Cuando nació Pantagruel, era tan grande y tan pesado que le fue imposible venir al mundo sin ahogar a su madre (Libro II, Cap. II). Muere la madre del recién nacido Pantagruel, y héte aquí que su padre, Gargantúa, se encuentra en una situación complicada: no sabía si tenía que reír o llorar. «La duda, que turbaba su entendimiento, era la de si debía llorar por el duelo de su mujer o reír por la alegría de su hijo». No le era posible resolver sus dudas y, como resultado, lloraba y reía. Al recordar a su mujer, Gargantúa «lloraba como una vaca; pero de repente venía Pantagruel a su memoria y reía como un buey» (Libro II, Cap. III).

La naturaleza de la risa rabelaisiana se revela con toda claridad en la serie de la muerte, en los puntos de entrecruzamiento de la misma con la serie de la comida y la bebida y con la sexual, y estando la muerte en vecindad directa con el nacimiento de la

nueva vida; también se revelan las fuentes y tradiciones auténticas de esa risa; la aplicación de la misma a todo el amplio universo de la vida social histórica («epopeya de la risa») y a la época (más exactamente, a la frontera entre las dos épocas) revela sus perspectivas y su productividad histórica posterior.

En Rabelais, «la muerte alegre» no sólo es compatible con una valoración elevada de la vida y con la exigencia de luchar hasta el final por ella, sino que es la expresión misma de esa alta valoración, expresión de la fuerza de la vida siempre triunfante de toda muerte. En la imagen rabelaisiana de la muerte alegre no hay, naturalmente, nada decadente, ninguna aspiración a la muerte, ningún tipo de romanticismo con respecto a la muerte. En Rabelais, como ya hemos dicho, el tema mismo de la muerte no está en ningún caso situado en primer plano, ni tampoco subrayado. En la elaboración de ese tema tiene una importancia muy grande el lúcido y claro aspecto anatómico-fisiológico de la muerte. Y nunca se opone la risa al horror de la muerte: ese horror ni siquiera existe y, por consiguiente, tampoco existe ningún contraste marcado.

Una vecindad directa de la muerte con la risa, la comida, la bebida, y la obscenidad sexual, la encontramos también en otros representantes de la época del Renacimiento: en Boccaccio (tanto en la novela-marco como en el material de las novelas aisladas); en Pulci (la descripción de las muertes y del paraíso durante la batalla de Roncesvalles; Morgante, prototipo de Panurgo, muere de risa); y en Shakespeare (en las escenas de Falstaff, los alegres sepultureros de Hamlet, el portero alegre y borracho de Macbeth). La similitud se explica por tratarse de la misma época y de las mismas fuentes y tradiciones; las diferencias, por la amplitud y plenitud de elaboración de esas vecindades.

En la historia posterior de la evolución de la literatura, reviven con gran fuerza esas vecindades en el romanticismo y, posteriormente, en el simbolismo (omitimos las etapas intermedias); pero su carácter es completamente distinto. Se pierde el complejo de vida triunfante, que incluía la muerte, la risa, la comida y el acto sexual. La vida y la muerte sólo son percibidas dentro de los límites de la vida individual cerrada (en la que la vida es irrepetible y la muerte un final irremediable); la vida es tomada, además, bajo su aspecto interior, subjetivo. Por eso, en las imágenes artísticas de los románticos y los simbolistas esas vecindades se transforman en agudos contrastes estáticos y en oximorones, que no están

en absoluto resueltos (porque no existe el complejo real, amplio y abarcador) o que se resuelven en el plano místico. Baste recordar los fenómenos que externamente son más cercanos a las vecindades rabelaisianas. Edgar A. Poe tiene un pequeño relato de carácter renacentista, *El barril de amontillado*; en él se relata que, durante el *carnaval*, el héroe mata a su rival *borracho* vestido de *bufón* con cascabeles; el héroe había convencido a su rival para que fuese con él a una bodega (catacumba) a fin de establecer la autenticidad de un barril de amontillado, que había comprado; en las bodegas lo empareda vivo, en un nicho; lo último que el héroe oye es la risa y el tintineo de los cascabeles del bufón.

Todo el relato está construido sobre la base de agudos contrastes, totalmente *estáticos*: el alegre carnaval, brillantemente iluminado, y las sombrías catacumbas; el vestido alegre y bufonesco del rival, y la horrorosa muerte que le espera; el tonel de amontillado, el alegre tintineo de los cascabeles de bufón, y el horror del emparedado en vida *ante la muerte*; el crimen terrible y vil, y el tono tranquilo y frío del héroe-narrador. En la base del mismo está un antiguo y respetado complejo: muerte-máscara de bufón (risa)-vino-alegría de carnaval (carra navalis de Baco)-tumba (catacumbas). Pero la piedra de toque de ese complejo se ha perdido: falta el complejo sano y abarcador de la vida triunfante; sólo han quedado los contrastes desnudos, sin solución y, por tanto, siniestros. Es verdad que detrás de ellos se siente un cierto parentesco olvidado, oscuro y turbio, una larga serie de reminiscencias de imágenes artísticas de la literatura universal, en la que estaban unidos los mismos elementos; pero esa turbia sensación y esas reminiscencias sólo influyen las impresiones estrictamente estéticas que produce la novela en su conjunto.

En el fondo de la conocida novela *La máscara de la muerte roja* se halla la vecindad específica de Boccaccio: peste (muerte, tumba)-fiesta (alegría, risa, vino, erotismo). Pero esa vecindad se convierte también aquí en un simple contraste, que crea una atmósfera trágica, pero que no es, en modo alguno, boccacciana. En Boccaccio, el complejo abarcador de la vida triunfante, que avanza (naturalmente, no en sentido biológico estrecho), elimina los contrastes. En Poe, los contrastes son estáticos y la dominante de toda la imagen se transfiere a la muerte. Lo mismo se constata también en la novela *El rey-pesto* (unos marineros borrachos celebran un banquete en el barrio contaminado por la peste de una ciudad portuaria); aunque en este caso, el vino y el frenesí de la

borrachera de los cuerpos sanos vencen a la peste y a los espectros de la muerte (pero *sólo* en el argumento).

Recordemos también los motivos rabelaisianos que encontramos en el padre del simbolismo y del decadentismo, Baudelaire.

En la poesía «El muerto alegre» (véase la frase final dirigida a los gusanos: «Vers, noir compagnions sans oreilles et sans yeux / Voyez venir à vous un mort libre et joyeux») y en el poema «El viaje» (la llamada a la muerte —al «viejo capitán»— en las estrofas finales); y, por último, en el ciclo «Muertes» observamos los mismos fenómenos de descomposición del complejo (una vecindad que está lejos de ser completa) y la transferencia de la dominante a la muerte (la influencia de Villon y de la «escuela de pesadillas y horrores»)¹⁴. Al igual que en todos los románticos y simbolistas, la muerte deja de ser un momento de la vida misma y se convierte de nuevo en un fenómeno limítrofe entre la vida de aquí y la otra posible vida. Toda la problemática se centra en el interior de los límites de un ciclo *individual* y *cerrado* de la vida.

Volvamos a Rabelais. La serie de la muerte tiene en él, también, un polo positivo, en el que se analiza el tema de la muerte al margen casi de lo grotesco. Nos referimos a los capítulos dedicados a la muerte de los héroes y del Gran Pan, y a la célebre epístola del anciano Gargantúa a su hijo.

En los capítulos acerca de la muerte de los héroes y del Gran Pan (Libro IV, Caps. XXVI, XXVII y XXVIII), Rabelais, basándose en el antiguo material, anuncia, prescindiendo casi de lo grotesco, el especial ambiente de la muerte de los héroes históricos, cuyas vidas y muertes no son indiferentes a la humanidad. La muerte de los grandes y nobles hombres va acompañada frecuentemente de fenómenos especiales de la naturaleza, que son reflejo de perturbaciones históricas: se desencadenan tempestades, aparecen en el cielo cometas y estrellas fugaces: «...por los cometas, como por las notas etéreas, dicen los cielos tácitamente: Hombres mortales, si de estas almas felices queréis alguna cosa saber, aprender, entender, conocer, prevenir, tocante a la utilidad pública, haced diligencia de presentaros a ellas y tener su respuesta, porque el fin y la catástrofe de la comedia se acercan; después en vano las buscaréis» (Cap. XXVII). Y en otra parte: «...así como

la antorcha o la candela, mientras vive y arde, alumbra a los asistentes, esclarece todo su alrededor, deleita a cada uno y a cada uno dispensa su servicio y claridad y no hace daño ni desagrada a nadie, en el momento en que se apaga, con su humo y evaporación inficciona el aire, daña a todos y desagrada a cada uno; esto sucede con esas almas insignes y nobles. Mientras habitan en sus corazones su morada es pacífica, deleitable, honorable y útil; a la hora de su discesión comunmente ocurren en las islas y continentes grandes revoluciones atmosféricas, tinieblas, rayos, granizos, y en tierra concusiones, temblores, sacudimientos, y en el mar temporal de tempestades, con lamentaciones de los pueblos, mutaciones en la religión, transportes de reinos y eversión de las repúblicas» (Cap. XXVI).

Por los fragmentos citados se ve que Rabelais presenta la muerte de los héroes en un tono y un estilo totalmente distintos: en lugar de lo fantástico grotesco aparece lo fantástico heroizante; en parte, en el espíritu épico popular; en lo fundamental, en el tono y estilo de las fuentes antiguas (recontadas por Rabelais con bastante fidelidad). Eso muestra el alto valor que da Rabelais al heroísmo histórico. Es característico, que esos fenómenos mediante los cuales la naturaleza y el mundo histórico reaccionan ante la muerte de los héroes —aunque «contradicen todas las leyes de la naturaleza»—, sean por sí mismos completamente naturales (tempestades, cometas, terremotos, revoluciones) y estén situados en el mismo mundo de aquí, en el que transcurre la vida y la actividad de los héroes. Esa resonancia está heroizada épicamente, y en ella participa también la naturaleza. Tampoco en este caso representa Rabelais la muerte en el ciclo individual (cerrado y autosuficiente) de la vida, sino en el mundo histórico, en tanto que fenómeno de la vida social histórica.

En el mismo tono está narrada (más exactamente, recontada a partir de Plutarco) la muerte de Gran Pan. Pantagruel, en su relato, atribuye los acontecimientos relacionados con esa muerte a la «del Gran salvador de los creyentes», introduciendo en su figura, al mismo tiempo, un contenido puramente panteísta (capítulo XXVIII).

El objetivo de esos tres capítulos es mostrar que el heroísmo histórico es la huella esencial, imposible de borrar, de un modo real unitario: natural e histórico. Esos capítulos terminan de manera no acostumbrada en Rabelais. Tras acabar Pantagruel su discurso se crea un profundo silencio. «Después vimos caer lágrimas

¹⁴ Véanse fenómenos análogos en Novalis (la erotización de todo el conjunto, especialmente en la poesía sobre la eucaristía); en Hugo (*Notre-Dame de Paris*); los tonos rabelaisianos en Rimbaud, Richépin, Laforgue, etc.

de sus ojos, grandes como huevos de avestruz. Me doy a Dios si miento en una sola palabra».

El tono grotesco se mezcla aquí con la seriedad, tan rara en Rabelais (de la seriedad en Rabelais hablaremos aparte).

La epístola de Gargantúa a Pantagruel, que ocupa el capítulo VIII del libro segundo, es importante no sólo para la serie de la muerte, sino también para todo el polo positivo (ni grotesco, ni crítico) de la novela de Rabelais. En ese sentido, se asemeja al episodio de la abadía de Thelema. Por eso, todavía volveremos más adelante a esa epístola (así como al episodio de la abadía de Thelema). Aquí vamos sólo a analizar la parte que se refiere al motivo de la muerte.

En dicha epístola se presenta el tema de la continuidad de la especie humana, de las generaciones y de la historia. Con independencia de la introducción de tesis católicas ortodoxas, inevitables por las condiciones de la época, se desarrolla en ella la teoría, que contradice tales posiciones, de la *relativa* inmortalidad terrestre, biológica e histórica, del hombre (naturalmente, lo biológico no se opone a lo histórico); la inmortalidad de la semilla, del nombre y de los hechos.

«Entre los dones, gracias y prerrogativas de que el soberano hacedor, Dios todopoderoso, ha rodeado y adornado la humana naturaleza en su principio, me parece la más singular y excelente aquella por la cual puedes, siendo mortal, adquirir una especie de inmortalidad, y en el transcurso de tu vida transitoria perpetuar tu nombre y tu simiente por medio de la generación en matrimonio legítimo». Así comienza la epístola de Gargantúa. «Por este medio de propagación seminal queda y permanece en los hijos lo que se pierde en los padres, y en los nietos lo que se pierde con los hijos... He aquí por lo que, no sin justa causa, doy gracias a Dios mi conservador, porque me ha concedido ver cómo mi decrepitud florece en tu mocedad. Así, cuando por el gusto del que todo lo rige y modera, mi alma deje esta habitación humana, no me reputaré totalmente muerto al pasar de un lugar a otro, toda vez que en tí y por tí permanece mi imagen en este mundo visible, viviendo y conversando con gentes de honor y amigos míos, como yo solía hacerlo...».

A pesar de las devotas locuciones con que empiezan y acaban casi todos los párrafos de la epístola, la idea de la relativa inmortalidad terrestre se opone, intencionada y multilateralmente, a la doctrina cristiana de la inmortalidad del alma. A Rabelais no le

satisface nada la eternización estática en el mundo de ultratumba de la vieja alma, salida de un cuerpo decrepito, sin posibilidad de seguir desarrollándose y creciendo en la tierra. Quiere verse a sí mismo, en su vejez y decrepitud, floreciendo en la juventud nueva de su hijo, su nieto, y su biznieto; ama su imagen exterior terrestre, cuyos rasgos se conservarán en sus descendientes. Quiere permanecer «en este mundo visible» en la persona de sus descendientes, y frecuentar sus buenos amigos. Se trata, precisamente, de la posibilidad de eternización de lo terrestre sobre la tierra, conservando todos los valores terrestres de la vida: la belleza física, la florida juventud, buenos amigos; aunque lo principal esté en la continuación del crecimiento y desarrollo terrestres, en el perfeccionamiento permanente del hombre. Lo que menos le interesa es la propia eternización en el mismo nivel de desarrollo.

Todavía hemos de subrayar un rasgo más: en manera alguna es importante para Gargantúa (Rabelais) eternizar su propio «yo», su persona biológica, independientemente de sus virtudes; lo que le importa es la eternización (más exactamente, la continua evolución) de sus mejores esperanzas y aspiraciones. «En tí, pues, vive la imagen de mi cuerpo; si en forma parecida no relumbraran las virtudes del alma, no te consideraría como guardia y tesorero de la inmortalidad de nuestro nombre, y el placer que tendría viéndote sería bien pequeño al considerar que la peor de mis partes, que es el cuerpo, permanecía, y la mejor, que es el alma, por la que queda el nombre y recibe la bendición de los hombres, aparecía degenerada y bastardeada...».

Rabelais relaciona la evolución de las generaciones con la evolución de la cultura, con la evolución de la humanidad histórica. El hijo va a continuar al padre, y el nieto al hijo, en un eslabón superior de la evolución de la cultura. Gargantúa muestra el gran cambio que tuvo lugar durante su vida: «...pero por la bondad divina, la luz y la dignidad de mi juventud estuvo entregada al estudio, aun cuando tan a menos he venido que con dificultad sería recibido entre los escolares principiantes, y en mi edad viril fui reputado (y no sin motivo) como uno de los más sabios del siglo». Y algo más abajo: «...preveo que los vagabundos, los verdugos, los aventureros y los palafreneros de mañana serán más ilustrados que los doctores y los predicadores de hoy».

Gargantúa saluda la evolución conducente a que el más erudito hombre de su época no esté ni siquiera en condiciones de afrontar el primer grado de la escuela primaria de la época futura

(muy cercana); no envidia a sus descendientes, que sólo serán superiores a él por el hecho de nacer más tarde. En la persona de sus descendientes, en la persona de otros hombres (de la misma especie humana, de su propia simiente), él participará de esa evolución. La muerte, en el mundo colectivo e histórico de la vida humana, no empieza ni acaba nada importante.

La misma constelación de problemas, como veremos, surge, de manera muy aguda, en la Alemania del siglo XVIII. El problema del perfeccionamiento personal, individual, y del proceso de formación del hombre; el problema del perfeccionamiento (y de la evolución) de la especie humana, el de la inmortalidad terrestre, el de la educación de la especie humana, el de la renovación de la cultura a través de la juventud de la nueva generación: todos esos problemas se plantean estrechamente relacionados entre sí. Conducirán inevitablemente a un planteamiento más profundo del problema del tiempo histórico. Como solución a esos problemas (en su conexión) se han propuesto tres variantes principales: la de Lessing (*La educación del género humano*), la de Herder (*Ideas sobre la filosofía de la historia de la humanidad*), y, finalmente, la especial variante de Goethe (principalmente en *Wilhelm Meister*).

Todas las series que hemos analizado sirven a Rabelais para destruir la vieja imagen del mundo, creada por una época que está en vías de desaparición, y para construir una nueva imagen, en cuyo centro se sitúa el hombre total: físico y espiritual. Destruyendo las vecindades tradicionales de las cosas, fenómenos, ideas y palabras; recurriendo a las imágenes más bizarras, grotescas y fantásticas, y a las combinaciones de imágenes, llega Rabelais a nuevas vecindades, auténticas y de acuerdo con la «naturaleza», de todos los fenómenos del universo. En este complejo y contradictorio torrente (*productivo-contradictorio*) de imágenes de Rabelais, tiene lugar el restablecimiento de antiquísimas vecindades entre las cosas; ese torrente de imágenes penetra en uno de los principales cauces de la temática literaria. Por ese cauce avanza el rico torrente de imágenes, temas y argumentos; y ese torrente se alimenta de las fuentes del folclore anterior a la aparición de las clases. La vecindad directa entre comida, bebida, muerte, copulación, risa (del bufón) y nacimiento, en la imagen, en el motivo y en el argumento, constituyen el rasgo *exterior* de ese torrente de temática literaria. Tanto los elementos mismos del conjunto de la imagen, el motivo y el argumento, como las funciones artístico-

ideológicas de toda esta vecindad, cambian radicalmente en los diferentes escalones de la evolución. Tras esa vecindad se esconde en primer lugar, como signo exterior, una determinada forma de sentimiento del tiempo, y una determinada actitud ante el universo espacial; es decir, un determinado cronotopo.

El objetivo de Rabelais consiste en recomponer el mundo que está en proceso de desintegración (como resultado de la descomposición de la concepción medieval), sobre una nueva base material. La unidad y la perfección medievales (vivas todavía en la obra de síntesis de Dante) están destruidas. También ha quedado destruida la concepción histórica medieval —la creación del mundo, el pecado original, el primer advenimiento, la expiación, el segundo advenimiento, y el juicio final—, por la cual se desvalorizaba y disolvía en categorías atemporales el tiempo real. Para esa concepción el tiempo era sólo un elemento de destrucción, que destruía sin crear nada. El mundo nuevo no tenía nada que ver con esa visión del tiempo. Era necesario encontrar una nueva forma de tiempo y una nueva actitud ante el espacio, un espacio nuevo y terrestre («Se ha roto el marco del viejo *orbis terrarum*; ahora es cuando, de hecho, se ha descubierto la tierra...»)¹⁵. Era necesario un nuevo cronotopo que permitiese relacionar la vida real (historia) con la tierra real. Era necesario contraponer a la escatología un tiempo creador, productivo, un tiempo medido en base a creación, y no a destrucción. Los fundamentos de ese tiempo creador estaban esbozados en las imágenes y motivos folclóricos.

VIII. LAS BASES FOLCLÓRICAS DEL CRONOTOPO RABELAISIANO

Las formas principales del tiempo productivo, eficaz, se remontan al primitivo estadio agrícola de evolución de la sociedad humana. Los estadios precedentes eran poco propicios para el desarrollo del sentido diferenciado del tiempo y su reflejo en los ritos e imágenes del lenguaje. Un sentido fuerte y diferenciado del tiempo sólo pudo aparecer sobre la base del trabajo agrícola colectivo. En esta fase, precisamente, se formó el sentido del tiempo que está en el origen de la formación y división del tiempo social: el de la vida cotidiana, de las fiestas, de los ritos ligados al ciclo

¹⁵ K. MARX y F. ENGELS, *Obras*, vol. 20, pág. 346 (ed. rusa).

de los trabajos agrícolas, de las estaciones, de los períodos del día, de las fases de crecimiento de las plantas y animales. También se elaboró en este período el reflejo de dicho tiempo en el lenguaje, en los motivos y tramas más antiguos, que reflejan las relaciones temporales entre el crecimiento y la *contigüidad temporal* de fenómenos de diferente tipo (vecindades sobre la base de la unidad del tiempo).

¿Cuáles son los rasgos principales de esta forma de tiempo?

Dicho tiempo es colectivo; sólo se diferencia y se mide por los acontecimientos de la vida *colectiva*; todo lo que existe en ese tiempo, existe sólo para el colectivo. No se ha evidenciado todavía la serie individual de la vida (no existe aun el tiempo interior de la vida individual; el individuo vive por completo en el exterior, en el conjunto colectivo). El trabajo y el consumo son colectivos.

Es un tiempo de labor. La vida de cada día y el consumo no están separados por el proceso de trabajo productivo. El tiempo se mide a través de los acontecimientos laborales (las fases del trabajo agrícola y sus subdivisiones). El sentido del tiempo se forma en la lucha laboral colectiva contra la naturaleza. Nace en la práctica del trabajo colectivo, cuyo objetivo consiste en diferenciar el tiempo y darle forma.

Es el tiempo del *crecimiento productivo*. De vegetación, florecimiento, fructificación, maduración, multiplicación de los frutos, de cría. El curso del tiempo no destruye ni disminuye, sino que multiplica y aumenta los valores; en lugar de la semilla sembrada nacen muchas semillas, la cría recupera siempre la pérdida de ejemplares aislados. Y esas unidades que perecen no están individualizadas ni evidenciadas, se pierden en la masa de nuevas vidas, que siempre aumenta y se multiplica. La desaparición, la muerte, se perciben como *siembra*, a la que siguen los brotes que multiplican lo que se ha sembrado y son luego recolectados. El curso del tiempo no significa sólo crecimiento cuantitativo, sino también cualitativo: florecimiento, maduración. Por no estar aislada todavía la individualidad, momentos como la vejez, la descomposición y la muerte, sólo pueden constituirse de momentos subordinados al crecimiento y la multiplicación, que son los ingredientes necesarios del crecimiento productivo. Su aspecto negativo, su carácter puramente destructivo, final, sólo aparece en el plano puramente individual. El tiempo productivo significa gestación, desarrollo del fruto, nacimiento y nueva gestación.

Está orientado al máximo hacia el futuro. Es el tiempo de la preocupación laboral colectiva por el futuro: siembran para el futuro, recolectan frutos para el futuro, se aparean y copulan para el futuro. Todos los procesos del trabajo están orientados hacia adelante. El consumo (que tiende más al presente por su carácter estático) no está separado del trabajo productivo, no se le opone como placer individual, autónomo. En general, no es posible todavía una diferenciación de los tiempos: presente, pasado y futuro (diferenciación que supondría la *individualidad esencial* como unidad de medida). El tiempo se caracteriza por la tendencia general hacia adelante (trabajo, movimiento, acción).

Es profundamente espacial y concreto. No está separado de la tierra y de la naturaleza. Es completamente exterior, al igual que la vida humana en su conjunto. La vida agrícola de la gente y la de la naturaleza (de la tierra) se miden por los mismos baremos, los mismos acontecimientos, los mismos intervalos; son inseparables y se presentan en un mismo acto (indivisible) del trabajo y de la conciencia. La vida humana y la naturaleza se interpretan mediante las mismas categorías. Las estaciones del año, las edades, las noches y los días (y sus subdivisiones), la copulación (matrimonio), el embarazo, la madurez, la vejez y la muerte, son todas ellas categorías-imágenes que sirven de igual modo para representar los temas de la vida humana que los de la vida de la naturaleza (bajo el aspecto agrícola). Todas esas imágenes son extremadamente cronotópicas. El tiempo está, en este caso, inmerso en la tierra, sembrado en ella, y allí mismo madura. En su movimiento, la mano trabajadora del hombre va unida a la tierra; los hombres crean el paso del tiempo, lo palpan, lo huelen (los cambiantes olores del crecimiento y la maduración) y lo ven. Es denso, irreversible (dentro de los límites del ciclo) y realista.

Es totalmente *unitario*. Esa total unidad se revela en el trasfondo de las percepciones posteriores del tiempo en la literatura (y, en general, en la ideología) una vez que el tiempo de los acontecimientos personales, de cada día, familiares, se hubieron individualizado y separado del tiempo de la vida histórica colectiva, del conjunto de la sociedad; una vez hubieron aparecido las diferentes escalas de medición de los acontecimientos de la vida *particular* y de los de la *historia* (se encontraron en planos diferentes). Aunque, en abstracto, el tiempo había permanecido unitario, estaba desdoblado desde el punto de vista *temático*. Los argumentos de la vida privada no podían ser difundidos, transferidos

a la vida del conjunto social (del estado, de la nación); los argumentos (acontecimientos) históricos se convertían en algo específicamente distinto de los de la vida privada (amor, matrimonio); los argumentos se cruzaban tan sólo en algunos puntos específicos (guerra, boda del rey, crimen), separándose, no obstante, desde estos puntos, en diferentes direcciones (el doble argumento de las novelas históricas: los acontecimientos históricos y la vida del personaje histórico como individuo). Los motivos creados en el tiempo unitario del folclore primitivo pasaron —la mayoría de ellos— a formar parte de la composición de los argumentos de la vida privada, sometiéndose, como es natural, a una reinterpretación sustancial, a reagrupamientos y permutaciones. Pero, sin embargo, conservaron en este caso su imagen real, aunque enormemente degenerada. Estos motivos sólo podían incorporarse parcialmente a los argumentos históricos —y, además, en forma simbólica, completamente sublimada—. En el período del capitalismo desarrollado, la vida socio-política, de estado, pasa a ser abstracta y carente, casi por completo, de temática.

En el trasfondo del desdoblamiento posterior del tiempo y el argumento aparece muy clara la unidad total del tiempo folclórico. Las series de las vidas individuales no se habían aislado todavía, no existían acciones particulares, no existían acontecimientos de la vida privada. La vida era una, y totalmente «histórica» (utilizando aquí esta categoría tardía); la comida, la bebida, la copulación, el nacimiento y la muerte, no eran momentos de la existencia privada; eran una preocupación común, eran «históricos», estaban estrechamente ligados al trabajo social, a la lucha contra la naturaleza, a la guerra, y eran expresados y representados por medio de las mismas categorías-imágenes.

Ese tiempo lo incorpora todo a su movimiento; no conoce ningún trasfondo inmóvil, estable. Todas las cosas —el sol, las estrellas, la tierra, el mar, etc.— le vienen dadas al hombre no para la contemplación individual («poética») o la meditación desinteresada, sino, exclusivamente, en el proceso colectivo de trabajo y de lucha contra la naturaleza. Sólo en ese proceso se encuentra el hombre con dichos elementos, y sólo a través del prisma de ese proceso entra en contacto con ellos y los conoce. (Conocimiento que es más realista, objetivo y profundo de lo que lo hubiera sido en las condiciones de una contemplación poética pasiva). Por eso, todas las cosas son incorporadas al movimiento de la vida, a los acontecimientos de la vida, como participantes vivos. Forman

parte del argumento y no se oponen a las acciones, en tanto que trasfondo de éstas. Posteriormente, en las fases literarias de evolución de las imágenes y los argumentos, tiene lugar la desintegración de todo el material en acontecimientos temáticos y en trasfondo de las mismas: el paisaje natural, los principios inmutables del sistema político-social, moral, etc., independientemente de si dicho trasfondo está concebido como permanentemente inmóvil e inmutable, o tan sólo en relación con la dinámica del argumento respectivo. El poder del tiempo y, por lo tanto, la temática de la posterior evolución literaria, son siempre limitados.

Todos los rasgos analizados del tiempo folclórico pueden considerarse valores positivos. Pero su rasgo decisivo (en el que vamos a detenernos), el de su *carácter cíclico*, es un rasgo negativo, que limita la fuerza y la productividad ideológica de dicho tiempo. El sello del carácter cíclico, y, por lo tanto, el de la *repetitividad* cíclica, se halla en todos los acontecimientos de ese tiempo. Su tendencia hacia adelante viene frenada por el ciclo. Por eso, el crecimiento no se convierte aquí en un auténtico proceso de formación.

Estos son los principales rasgos del sentido del tiempo que se formó en la fase primitiva agrícola de la evolución de la sociedad humana.

La caracterización que hemos hecho del tiempo folclórico viene dada, como es lógico, en el trasfondo de nuestra concepción del tiempo. No tomamos ese tiempo como un hecho de *conciencia* del hombre primitivo, sino que lo presentamos, utilizando material objetivo, como el tiempo que se revela en los correspondientes motivos antiguos, que determina la unión de esos motivos en argumentos, que decide la lógica del desarrollo de las imágenes en el folclore. También hace posible e inteligible esa vecindad de las cosas y fenómenos de la que nosotros partimos y a la que volveremos. E, igualmente, determina la lógica específica de los ritos y las fiestas del culto. En ese tiempo, las personas trabajaban y vivían; pero, como es natural, no podía ser comprendido ni evidenciado por medio de un conocimiento abstracto.

Está totalmente claro que, en el tiempo folclórico caracterizado por nosotros, la vecindad de cosas y fenómenos debería poseer un carácter especial, netamente diferenciado del carácter de las vecindades de la literatura posterior y, en general, del pensamiento ideológico de la sociedad dividida en clases. En las condiciones existentes cuando no se habían separado las series indi-

viduales de la vida, cuando era total la unidad del tiempo, fenómenos tales como el apareamiento y la muerte (fecundación de la tierra, germinación), la tumba y el seno fecundado de la mujer, la comida y la bebida (los frutos de la tierra) junto a la muerte y al apareamiento, etc., tenían que encontrarse en vecindad directa, bajo el aspecto de crecimiento y fertilidad; en la misma serie están también implicadas las fases de la vida del sol (la sucesión del día y de la noche, de las estaciones del año) como participantes, junto con la tierra, en los acontecimientos del crecimiento y de la fertilidad. Todos estos fenómenos están inmersos en un acontecimiento unitario, y sólo caracterizan diferentes aspectos del mismo complejo: crecimiento, fertilidad, la vida entendida bajo el mismo signo de crecimiento y fertilidad. Repetimos: la vida de la naturaleza y la del hombre están unidas en un mismo complejo; el sol está en la tierra, y, en el producto consumido, es comido y bebido. Los acontecimientos de la vida humana son igual de grandiosos que los de la vida de la naturaleza (para ellos se utilizan las mismas palabras, los mismos matices, que no son nada metafóricos). Además de eso, todos los miembros de la vecindad (todos los elementos del conjunto) tienen *igual valor*. La comida y la bebida son tan importantes en esta serie como la muerte, la procreación y las fases solares. Un único gran acontecimiento de la vida (del hombre y la naturaleza juntos) se revela en sus diferentes aspectos y momentos, siendo todos ellos igual de necesarios e importantes en aquél.

Subrayemoslo una vez más: la vecindad analizada por nosotros no era conocida por el hombre primitivo en el proceso de pensamiento abstracto o de contemplación, sino en el proceso de la vida misma de trabajo colectivo en medio de la naturaleza, de consumo colectivo de los frutos del trabajo, y de preocupación colectiva por el crecimiento y renovación del conjunto social.

Sería totalmente erróneo pensar que alguno de los elementos de la vecindad tiene, en general, prioridad; y sería especialmente erróneo acordar tal prioridad al momento sexual. El elemento sexual todavía no se había separado como tal, y sus aspectos específicos (la cópula humana) se percibían de manera totalmente igual a los demás elementos de la vecindad. Todos ellos no eran sino aspectos diferentes de un mismo acontecimiento unitario, aspectos que se identificaban entre sí. Hemos examinado la vecindad en toda su simplicidad, en sus grandes y principales líneas; pero a ella se iban incorporando gran cantidad de nuevos y nuevos ele-

mentos que complicaban los motivos y determinaban una gran variedad de combinaciones temáticas. Todo el mundo accesible, según su grado de implicación, era incorporado a ese complejo, se interpretaba en él y por medio de él (práctica y eficazmente).

De acuerdo con la estratificación en clases del conjunto social, ese complejo sufre modificaciones importantes, y los correspondientes motivos y argumentos se someten, a su vez, a reinterpretación. Tiene lugar una diferenciación gradual de las esferas ideológicas. El culto se separa de la producción; también se separa y, en cierta medida, se individualiza, la esfera del consumo. Los elementos del complejo se desagregan y se transforman desde el punto de vista interior. Elementos de vecindad tales como la comida, la bebida, el acto sexual y la muerte, pasan a la *vida cotidiana*, que ya está individualizándose. Por otra parte, se incorporan al *rito*, adquiriendo en él una significación *mágica* (en general, específicamente de culto, ritual). El rito y la vida cotidiana se combinan estrechamente entre sí, aunque exista entre ellos una frontera interior: el pan ya no es en el rito el pan real, el alimento de cada día. Esa frontera se convierte más y más en una meta, y se hace más clara. El reflejo ideológico (palabra, representación), adquiere una fuerza mágica. Una cosa singular se convierte en sustitutiva del conjunto (de aquí la función sustitutiva de la víctima (el fruto que se ofrece como ofrenda figura como sustitutivo de toda la cosecha, el animal como sustitutivo de todo el rebaño o de la cría, etc.).

En esta fase de separación (gradual) de la producción, el rito y la vida corriente, toman forma fenómenos tales como los *juramentos rituales* y, posteriormente, la *risa ritual*, la *parodia* y la *bufonada rituales*. Aquí encontramos el mismo complejo de crecimiento-fertilidad en nuevos escalones de la evolución social, y, por lo tanto, en una nueva interpretación. Los elementos de vecindad (ampliada a partir de la base antigua) no están, como antes, estrechamente unidos entre sí, sino que son interpretados desde un punto de vista mágico-ritual y separados, de un lado, por la producción social, y, de otro, por la vida individual (aunque se mezclen con ellas). En esa fase (más exactamente, en su final) la antigua vecindad es presentada detalladamente en las saturnalias romanas, en las que el esclavo y el bufón sustituyen en la muerte al emperador y al dios, en las que aparecen formas de parodia ritual, donde las «pasiones» se mezclan con la risa y la alegría. Fenómenos similares constituyen los juramentos nupciales y la ri-

diculización del novio; las burlas rituales de los soldados romanos al caudillo triunfante al entrar en Roma (la lógica de la víctima sustitutoria: prevenir el auténtico deshonor mediante el deshonor ficticio; más tarde se interpreta como el impedimento de la «envidia del destino»). En todos estos fenómenos, la risa (en sus diversas expresiones) aparece estrechamente vinculada a la muerte, a la esfera sexual, así como a la esfera de la comida y de la bebida. La misma vinculación de la risa a la comida y bebida de culto, a la obscenidad y la muerte, la encontramos en la estructura de la comedia de Aristófanes (véase el mismo complejo, en el plano temático, en *Alceste*, de Eurípides). En estos últimos fenómenos, la vecindad antigua analizada anteriormente aparece ya en un plano puramente literario.

Conforme a la posterior evolución de la sociedad basada en clases y con diferenciaciones más y más grandes de las esferas ideológicas, se profundiza cada vez más la desintegración interior (desdoblamiento) de cada uno de los elementos de la vecindad: comida, bebida, el acto sexual; pasan a la vida privada en su aspecto real, se convierten, preponderantemente, en una preocupación *privada y cotidiana*, adquieren el colorido específico de lo muy usual, pasan a ser pequeñas realidades, «vulgares», corrientes. Por otra parte, los mismos elementos, en el culto religioso (y parcialmente en los géneros elevados de la literatura y de las demás ideologías), están excesivamente sublimados (con frecuencia, el acto sexual se sublima y disimula tanto que apenas se le puede reconocer), adquieren un carácter simbólico abstracto: las relaciones entre los elementos del complejo adquieren también aquí un carácter abstracto-simbólico. Es como si éstos rechazasen toda relación con la realidad corriente y vulgar.

Las grandes realidades —iguales en valor— del antiguo complejo de antes de la aparición de las clases, se separan una de otra, se someten a un desdoblamiento interno y a una reinterpretación jerárquica radical. En las ideologías y en la literatura, los elementos de vecindad se dispersan en diversos planos, superiores o inferiores, en diversos géneros, estilos y tonos. Ya no se hallan juntos en el mismo contexto, ya no están uno al lado del otro, porque ha desaparecido el conjunto que les englobaba. La ideología refleja lo que ya está roto y separado en la vida. Un elemento del complejo, como es la esfera sexual (el acto sexual, los órganos sexuales, los excrementos por estar relacionados con los órganos sexuales) está casi por completo alejado, en su aspecto real y di-

recto, de los géneros oficiales y del lenguaje oficial de los grupos sociales dominantes. Bajo su aspecto sublimado, como *amor*, el elemento sexual del complejo se incorpora a los géneros elevados, y entra en ellos en vecindad y relaciones nuevas. Bajo un aspecto laico y corriente, como el matrimonio, la familia, la procreación, la esfera sexual entra en los géneros intermedios, realizando, también en estos, nuevas y perdurables vecindades. La esfera de la comida y de la bebida tiene existencia semioficial y, bajo un aspecto real, corriente, no detallado, vive en los géneros intermedios e inferiores como un detalle secundario, corriente, de la vida privada. En la serie individual de la vida, la muerte adopta, igualmente, diferentes aspectos; tiene una función especial en los géneros elevados (literarios y en otras ideologías), y otra distinta en los géneros intermedios (que pertenecen por entero, o a medias, a los de costumbres). Entran en nuevas y diferentes vecindades; se rompen sus relaciones con la risa, el acto sexual y la parodia. Todos los elementos del complejo pierden en sus nuevas vecindades la relación con el trabajo social. De acuerdo con todo eso, se diferencian los tonos y las modalidades estilísticas de los diversos aspectos de los elementos del complejo. Al conservarse algunas relaciones entre ellos y los fenómenos de la naturaleza, tales relaciones adquieren, en la mayoría de los casos, un carácter metafórico.

Evidentemente, nosotros ofrecemos aquí una caracterización muy simple y sumaria de los destinos de los diferentes elementos del antiguo complejo de la sociedad dividida en clases. Nos interesa solamente la *forma del tiempo* como fundamento de la vida posterior de los temas (y de la vecindad de los temas). La forma folclórica del tiempo, caracterizada más arriba, sufrió modificaciones esenciales. Precisamente, en tales modificaciones vamos a detenernos a continuación.

Es esencial el hecho de que todos los elementos de la antigua vecindad hayan perdido la contigüidad real en el tiempo unitario de la vida humana colectiva. Naturalmente, en el pensamiento abstracto y en los sistemas concretos de cronología (sean cuales sean), el tiempo conserva siempre su unidad abstracta. Pero, en los límites de esa unidad de calendario, abstracta, el tiempo concreto de la vida humana se escindió. Se separaron del tiempo común de la vida colectiva las series individuales de la vida, los destinos individuales. Al comienzo, todavía no estaban claramente separadas de la vida del conjunto social; tan sólo estaban separa-

das de ella como un bajorrelieve plano. La sociedad misma se escinde en grupos y subgrupos de clase, a los que están directamente vinculadas las series individuales de la vida que, junto con aquellos se oponen al complejo. Así, en las fases tempranas de la sociedad esclavista y en la sociedad feudal, las series individuales de la vida todavía están bastante estrechamente relacionadas con la vida común del grupo social más cercano. Pero, sin embargo, también en ese caso están ya separadas. El curso de las vidas individuales, el de la vida de los grupos y el del conjunto social-estatal no se juntan, sino que se alejan, se interfieren, se miden por medio de escalas valorativas diferentes; todas estas series evolucionan conforme a su propia lógica, tienen sus temas, utilizan y reinterpretan de manera propia los motivos antiguos. Dentro de los límites de la serie individual de la vida se descubre el *aspecto interior* del tiempo. El proceso de evidenciación y ruptura del conjunto de las series individuales de la vida alcanza el punto culminante en las condiciones de desarrollo de las relaciones monetarias en la sociedad esclavista y en la capitalista. La serie individual adquiere en éstas un carácter particular, específico; y lo general adquiere el máximo carácter abstracto.

Los motivos antiguos, que habían pasado a los temas de las series individuales de la vida, experimentan una especial degradación. La comida, la bebida, el apareamiento, etc., pierden aquí su «pathos» antiguo (su relación, su unidad con la vida laboral del conjunto social); se convierten, en el marco de la vida individual, en una preocupación privada minúscula, parece como si agotasen su significación dentro del marco de la vida privada. Como resultado del aislamiento de la vida productiva del conjunto, de la lucha colectiva contra la naturaleza, sus relaciones *reales* con la vida de la naturaleza se debilitan o se interrumpen definitivamente. Esos momentos, aislados, empobrecidos y disminuidos en su aspecto real, han de someterse, a fin de conservar su significación en el argumento, a una cierta sublimación, a una ampliación metafórica del sentido (a cargo de relaciones que en un tiempo fueron reales) a un enriquecimiento a cuenta de determinadas reminiscencias confusas, o finalmente, a la adquisición de significado a cuenta del *aspecto interior de la vida*. Así es, por ejemplo, el motivo del vino en la poesía anacreóntica (en el más amplio sentido), el motivo de la comida en los poemas gastronómicos antiguos (a pesar del perfil práctico, a veces puramente culinario, la comida no se presenta aquí tan sólo bajo el aspecto estético-gas-

tronómico, sino también bajo un aspecto sublimado, no carente de antiguas reminiscencias ni de ampliación metafórica). Uno de los motivos principales y centrales en el argumento de la serie individual de la vida ha llegado a ser el *amor*, es decir, el aspecto sublimado del acto sexual y de la fecundación. Este motivo ofrece las mayores posibilidades a todas las formas de sublimación: a la ampliación metafórica en variadas direcciones (en ese sentido, el lenguaje representa un campo muy favorable), a un enriquecimiento a cuenta de las reminiscencias, y finalmente a una elaboración enfocada hacia el aspecto interior, subjetivo-psicológico. Pero ese motivo sólo pudo obtener un lugar central gracias al lugar auténtico, real que ocupa en la serie individual de la vida; gracias a su relación con el matrimonio, la familia, la procreación; y, finalmente, gracias a los importantes hilos que unen, mediante el amor (el matrimonio y la procreación) la serie individual con las series de otras existencias individuales, tanto contemporáneas como posteriores (niños, nietos) y con el grupo social más cercano (mediante la familia y el matrimonio). En la literatura de diversas épocas, de diversos grupos sociales, en los diversos géneros y estilos, se utilizan de manera diferente, como es natural, los diversos momentos del aspecto real del amor y los del aspecto sublimado.

En la serie temporal cerrada de la vida individual, el motivo de la muerte experimenta una profunda transformación. Adquiere el sentido de un final *absoluto*. Cuanto más cerrada sea la serie de la vida individual, tanto más aislada estará de la vida del conjunto social, tanto más elevado y absoluto será ese sentido. Se rompe la relación de la vida con la fertilidad (con la siembra, con el seno materno, con el sol), con el nacimiento de una nueva vida, con la risa ritual, con la parodia, con el bufón. Algunas de las relaciones de esas antiguas vecindades de la muerte se conservan y reservan para el motivo de la muerte (muerte-segador-cosecha-puesta del sol-noche-tumba-cuna, etc.); pero tienen un carácter *metafórico* o *místico-religioso*. (También se sitúan en el mismo plano metafórico las vecindades muerte-boda-novio-lecho nupcial-lecho de muerte-muerte-nacimiento, etc.). Pero también en el plano metafórico y en el místico-religioso, aparece el motivo de la muerte en la serie individual de la vida y en el aspecto interior del *morituri* mismo (que adquieren aquí las funciones de «consuelo», «reconciliación», «comprensión»), y no en el exterior, en la vida laboral colectiva del conjunto social (donde la relación de la muerte con la tierra, el sol, el nacimiento de una nueva vida, la

cuna, etc., era *auténtica y real*). En la conciencia individual cerrada, en relación con la propia persona, la muerte es sólo un final y no posee ninguna relación real y productiva. El nacimiento de una nueva vida y la muerte están separados, en diferentes series individuales, cerradas, de la vida; la muerte termina una vida, y el nacimiento comienza por completo otra. La muerte individualizada no viene compensada por el nacimiento de nuevas vidas, no es absorbida por el crecimiento triunfador, porque está fuera del conjunto en el que se realiza ese crecimiento.

Paralelamente a esas series individuales de la vida, por encima de ellas pero no *fuera* de ellas, se forma la serie del tiempo histórico, en la que transcurre la vida de la nación, del estado, de la humanidad. Con independencia de las concepciones ideológicas generales y literarias, y de las formas concretas de percepción de ese tiempo y de los acontecimientos que se producen en él, dicha serie no se une con las series individuales de la vida, se mide con otras escalas de valores, se producen en ellas otros acontecimientos, carece de aspecto interior, carece de enfoque para la percepción de ese «por dentro». Independientemente de cómo sea concebida y presentada su influencia en la vida individual, sus acontecimientos, en todo caso, son distintos a los de la vida individual; también los temas son distintos. Este problema se le plantea al investigador de la novela en relación con la novela histórica. El tema de la guerra ha sido durante mucho tiempo un tema central y casi único del argumento puramente histórico. Este tema propiamente histórico (se le añadían los motivos de las conquistas, de los crímenes políticos: eliminación de los pretendientes, derrocamientos de dinastías, caída de imperios, creación de nuevos imperios, juicios, ejecuciones, etc.) se combina, sin unirse, con los temas de la vida privada de los personajes históricos (con el amor como motivo central). El objetivo principal de la novela histórica del período moderno consistió en la superación de esa dualidad: se hicieron esfuerzos para encontrar un aspecto histórico a la vida privada, y a su vez, para presentar la historia «de manera doméstica» (Pushkin).

Cuando se rompió la completa unidad del tiempo, cuando se separaron las series individuales de las vidas, en las que las grandes realidades de la vida común se habían convertido en minúsculas preocupaciones privadas, cuando el trabajo colectivo y la lucha contra la naturaleza dejaron de ser la única arena de encuentro entre el hombre y la naturaleza, ésta dejó también de ser, enton-

ces, un participante vivo en los acontecimientos de la vida: se convirtió, básicamente en el «lugar de la acción» y en su trasfondo, se convirtió en paisaje, se fragmentó en metáforas y comparaciones utilizadas para la sublimación de los hechos y vivencias individuales y privadas, que no tenían ninguna relación real, esencial, con la naturaleza.

Pero en el tesoro de la lengua y en las diferentes formas del folclore, se conservó la unidad completa del tiempo al abordarlo a través del prisma del trabajo colectivo, del mundo y de sus fenómenos. Ahí se conserva la base real de la antigua vecindad, la auténtica lógica de la conexión primaria de las imágenes y de los temas.

Pero también en la literatura, cuando es mayor y más importante la influencia del folclore, encontramos, desde el punto de vista ideológico, auténticas y profundas huellas de las vecindades antiguas, intentos de restablecerlas sobre la base de la unidad del tiempo folclórico. Nosotros diferenciamos en la literatura varios tipos fundamentales de tales intentos.

No vamos a detenernos en el complejo problema de la épica clásica. Destaquemos únicamente que en ella se realiza, sobre la base de la unidad total del tiempo folclórico, una penetración profunda, única en su género, en el tiempo histórico —aunque esa penetración es sólo local y limitada—. Las series individuales de las vidas son presentadas aquí como bajorrelieves, en el fuerte trasfondo que engloba la vida de la comunidad. Los individuos son los representantes del conjunto social; los acontecimientos de su vida coinciden con los de la vida del conjunto social, y la importancia de dichos acontecimientos es la misma en el plano individual que en el social. El aspecto interior se une con el exterior; el hombre está exteriorizado por completo. No existen minúsculas preocupaciones privadas. No existe la vida corriente. Todos los detalles de la vida, *la comida, la bebida, los objetos de uso casero* son iguales, como valores, a los grandes acontecimientos de la vida: todo es igual de importante y significativo. No existe paisaje, no existe trasfondo muerto, inmóvil; todo actúa, todo participa en la vida unitaria del conjunto. Finalmente, las metáforas, las comparaciones y en general, todos los tropos al estilo de Homero, todavía no han perdido definitivamente el sentido directo, no sirven aún a los objetivos de la sublimación. Así, la imagen utilizada para la comparación es igual, como valor, a los otros elementos de la comparación, tiene valor y realidad por sí misma; por eso,

la comparación casi se convierte aquí en un episodio intercalado, en una digresión (véanse las comparaciones detalladas en Homero). El tiempo folclórico vive aún en condiciones sociales próximas a las que lo generaron. Sus funciones son todavía directas; no se le presenta aún en el trasfondo de un tiempo escindido, diferente.

Pero el mismo tiempo épico *en su conjunto* es «un pasado absoluto», es el tiempo de los antepasados y de los héroes, separado por una frontera imposible de salvar del tiempo real de la *contemporaneidad* (contemporaneidad de los creadores, de los intérpretes y de los oyentes de las canciones épicas).

Otro carácter tienen los elementos del complejo antiguo en Aristófanes. Esos elementos son los que determinaron la base formal, el fundamento mismo, de la comedia. El ritual de la comida, de la bebida, de la obscenidad ritual (del culto), de la parodia y la risa rituales en tanto que apariencias de la muerte y de la nueva vida, se aprecian fácilmente en los fundamentos de la comedia, como espectáculo del culto, reinterpretado en el plano literario.

Sobre esta base, todos los fenómenos de la vida cotidiana y de la vida privada se transforman por completo en la comedia de Aristófanes: pierden su carácter privado-cotidiano y, con toda su apariencia cómica, adquieren una significación humana; en lo fantástico, sus dimensiones se agrandan; se crea un original heroísmo de lo cómico o, más exactamente, un *mito cómico*. En las imágenes de Aristófanes, la grandiosa síntesis social-política de carácter simbólico se combina orgánicamente con los rasgos cómicos pertenecientes a la vida privada-cotidiana; pero esos rasgos, que la risa ritual pone de relieve junto con su base simbólica, pierden su limitado carácter privado-cotidiano. En las figuras de Aristófanes, en el plano de la creación individual, aparece la evolución, bajo un aspecto reducido y preciso (como filogénesis en autogénesis), de la máscara sagrada antigua, desde el sentido inicial puramente cultural hasta el tipo específico de comedia de costumbres, *commedia dell'arte* (un Pantalón o un Doctor): en Aristófanes, todavía se percibe claramente la base cultural de las figuras cómicas, y cómo la van cubriendo de estratos los coloridos de lo cotidiano; estratos que son aún tan transparentes, que dejan que la base se transparente a través de ellos y los modifique. Semejante imagen se combina fácilmente con la candente actualidad política y filosófica (que concibe al mundo), sin convertirse con ello, sin embargo, en una figura efímera y actual. Esa vida

corriente transformada no puede constreñir la fantasía ni puede disminuir la profundidad de la problemática ni el contenido ideal de las imágenes.

Puede decirse que, en Aristófanes, se asientan sobre la imagen de la muerte (el sentido principal de la máscara cómica del culto), sin cubrirla por completo, las capas de rasgos individuales y típicos de la vida cotidiana destinados a desaparecer por medio de la risa. Sin embargo, esa muerte alegre está rodeada de comida, bebida, obscenidades y símbolos de la concepción y la fecundación.

Por eso, la influencia de Aristófanes en la evolución posterior de la comedia, orientada básicamente hacia las costumbres, ha sido insignificante y superficial. Pero una *afinidad* importante con él (en la línea del folclore primitivo), se descubre en la farsa paródica medieval. También, una afinidad profunda con éste, (en la misma línea) se encuentra en las escenas cómicas y burlescas de la tragedia isabelina y, especialmente, en Shakespeare (el carácter de la risa, su vecindad con la muerte y con la atmósfera trágica, las obscenidades del culto, la comida y la bebida).

En la obra de Rabelais, la influencia directa de Aristófanes va unida a una profunda afinidad intrínseca (en la línea del folclore de la época primitiva). En ella encontramos —en otro escalón de la evolución— el mismo carácter de la risa, la misma fantasía grotesca, la misma transformación de todo lo que es privado y cotidiano, el mismo heroísmo de lo cómico y lo burlesco, el mismo carácter de las obscenidades sexuales, las mismas vecindades con la comida y la bebida.

Un tipo completamente nuevo de relación con el complejo folclórico es el que planta Luciano, que también ejerció una considerable influencia en Rabelais. La esfera privada-cotidiana, a la que se incorporan la comida, la bebida y las relaciones sexuales, es presentada por Luciano, precisamente en su especificidad: como costumbres de la vida privada inferior. Esa esfera le es necesaria como reverso que desenmascara los planos (esferas) elevados de la ideología, convertidos en irreales y falsos. En los mitos existían también los momentos «eróticos» y «cotidianos», pero sólo se convirtieron en tales en épocas posteriores de la vida y de la conciencia, con la separación de la existencia privada y el aislamiento de la esfera erótica, cuando esas esferas adquirieron el matiz específico de lo inferior y lo no oficial. En los mitos mismos esos momentos eran significantes e iguales en valor a todo lo demás. Pero los mitos murieron al desaparecer las condiciones que los

habían generado (la vida que los había creado). Sin embargo, aun carentes de vida, continuaron existiendo en los géneros irreales y triviales de la alta ideología. Era necesario combatir los mitos y los dioses para obligarles «a morir cómicamente». Esa muerte cómica, definitiva, de los dioses, se produce en las obras de Luciano. Elige aquellos aspectos del mito que corresponden a la esfera erótica y a las costumbres privadas posteriores, las desarrolla minuciosamente y las detalla con espíritu intencionadamente trivial y «fisiológico», hace descender a los dioses a la esfera de las costumbres cómicas y del erotismo. De esta manera, Luciano presenta, ex profeso, los elementos del complejo antiguo bajo un aspecto contemporáneo a su época —que adquirieron en las condiciones de descomposición de la sociedad antigua, bajo la influencia de relaciones monetarias desarrolladas—, en una atmósfera opuesta casi por completo a aquella en la que se formaron los mitos. Se pone en evidencia su ridícula inadecuación a la realidad contemporánea. Pero Luciano no justifica en ningún caso esa misma realidad, aunque la acepte como inevitable (modalidad cervantina de antítesis).

La influencia de Luciano sobre Rabelais no sólo se manifiesta en la elaboración de ciertos episodios (por ejemplo, el episodio de la estancia de Epistemon en el reino de los muertos), sino también en los métodos de destrucción paródica de las esferas elevadas de la ideología por medio de la introducción de las mismas en las series materiales de la vida; sin embargo, Rabelais no contempla estas series materiales bajo su aspecto privado-cotidiano, como Luciano, sino en el de su significación humana en las condiciones del tiempo folclórico; es decir, a la manera de Aristófanes.

Un tipo especial y complejo es el presentado en el *Satiricón*, de Petronio. En la novela, la comida, la bebida, las obscenidades sexuales, la muerte y la risa, se sitúan generalmente en el plano de la existencia cotidiana; pero esa existencia cotidiana —especialmente la de los estratos periféricos, desclasados, del imperio— está cargada de reminiscencias folclóricas, especialmente en la parte de las aventuras; y con depravación y grosería extremas, con todo cinismo, desprende aún los olores de los ritos que se están descomponiendo: la fertilidad, el cinismo sacro de las bodas, las máscaras burlescas, paródicas, del muerto y de la lujuria sacra en los entierros y en las comidas de las exequias. En la conocida novela intercalada, *La casta matrona de Efeso*, están presentes todos los elementos básicos del complejo antiguo, reunidos en una exce-

lente trama, real y concisa. El sarcófago del marido en la cripta; la joven viuda desconsolada, decidida a morir de dolor y de hambre sobre el sarcófago; un joven y alegre legionario monta guardia en las cercanías junto a unas cruces con bandidos crucificados; la tenacidad ascética y sombría, y el deseo de muerte de la joven viuda, truncados por el legionario enamorado; la comida y la bebida (carne, pan y vino) sobre la tumba del marido; el apareamiento de los jóvenes allí mismo, en la cripta, junto al sarcófago (la concepción de una nueva vida en directa vecindad con la muerte, «a la orilla de la tumba»); el cadáver de un bandido, robado de la cruz durante los retozos amorosos; la muerte que amenaza al legionario como pago por el amor; la crucifixión (por deseo de la viuda) del cadáver del marido, en sustitución del cadáver robado del bandido; el acorde previo al final: «mejor que sea crucificado un muerto que perezca un vivo» (palabras de la viuda); y al final, el asombro cómico de los caminantes por el hecho de que el cadáver de un difunto trepe por sí solo a la cruz (es decir, al final, hay risa). Estos son los motivos de esta novela corta, reunidos en una trama completamente real y necesaria en todos sus momentos (es decir, sin forzar nada).

Existen aquí, sin excepción, todos los principales eslabones de la serie clásica: sarcófago-juventud-comida y bebida-muerte-cópula-concepción de una nueva vida-risa. Esta corta trama es una serie ininterrumpida de victorias de la vida sobre la muerte: la vida triunfa cuatro veces sobre la muerte; los placeres de la vida (comida, bebida, juventud, amor) triunfan sobre la negra desesperación y el deseo de muerte de la viuda; la comida y la bebida, como renovación de la vida junto al cadáver del difunto; la concepción de una nueva vida junto al sarcófago (cópula); la salvación del legionario de la muerte mediante la crucifixión del cadáver. En esta serie se ha introducido también un momento suplementario, igualmente clásico: el motivo del robo, de la desaparición del cadáver (si no existe cadáver no existe muerte, huella de la resurrección en este mundo): el motivo de la resurrección en sentido directo; el renacimiento de la viuda desde el dolor desesperanzado y las tinieblas del lecho de la muerte, hacia la nueva vida y el amor; y bajo el aspecto cómico de la risa: la falsa resurrección del difunto.

Llamamos la atención acerca de la excepcional concisión y densidad de esta serie de motivos. Los elementos del conjunto antiguo son presentados en vecindad directa y estrecha; apretados uno a otro, casi se cubren recíprocamente; no les separan ningun-

nas otras vías colaterales ni envolventes del argumento, reflexiones, digresiones líricas, sublimaciones metafóricas que destruyan la unidad del plano sobrio y real de la novela corta.

Las particularidades de la modalidad artística de tratamiento del complejo antiguo que utiliza Petronio, se ponen de manifiesto con toda claridad, si recordamos que los mismos elementos de ese complejo, con todos los detalles, pero bajo un aspecto sublimado y místico, figuraban, en tiempos de Petronio, en los ritos de los misterios —helenísticos orientales y, especialmente, en el rito cristiano (vino y pan sobre el altar-sarcófago simbolizando el cuerpo místico del crucificado; muerto y resucitado; la iniciación a la nueva vida y a la resurrección, mediante la comida y la bebida)—. Ningún elemento del conjunto se da aquí bajo un aspecto real, sino sublimado, tampoco se vinculan entre sí por medio de una trama real, sino de relaciones y correlaciones místico-simbólicas; el triunfo de la vida sobre la muerte (resurrección) se efectúa en el plano místico, y no en el plano real y terrestre. Aparte de esto, falta en este caso la risa, y la cópula está tan sublimada que casi ni se la reconoce.

En Petronio, los mismos elementos del conjunto están unidos a través de un acontecimiento totalmente real de la vida y las costumbres de una de las provincias del imperio romano. En este caso, ni siquiera encontramos el menor rasgo místico, ni el simplemente simbólico, ni es presentado ningún elemento en sentido metafórico. Todo es dado en un plano completamente real: es completamente real, a través de la comida y la bebida, la presencia del cuerpo joven y fuerte del legionario y el despertar de la viuda a la nueva vida; es real el triunfo de la nueva vida sobre la muerte en el acto de la concepción; totalmente real es también la falsa resurrección del muerto que se ha subido a la cruz, etc. No aparece en este caso ningún tipo de sublimación.

Pero la trama misma adquiere una importancia y profundidad excepcionales, gracias a las grandes realidades de la vida humana que se incorporan a la misma y se ponen en movimiento. Se refleja aquí, a pequeña escala, un gran acontecimiento; grande, por la significación de los elementos que abarca y por sus relaciones, que rebasan en mucho el marco de ese pequeño trocito de la vida real en el que están reflejados. Tenemos aquí un tipo especial de construcción de una imagen realista, sólo posible como resultado de la utilización del folclore. Es difícil encontrarle una denominación adecuada. Quizá podría emplearse aquí el término de *em-*

blemática realista. Toda la estructura de la imagen resulta real; pero en ella se hallan concentrados y condensados aspectos de la vida tan importantes y magnos, que hacen que la significación de la imagen rebase con mucho todas las limitaciones espaciales, temporales y socio-históricas, aunque sin desvincularse de ese campo histórico-social concreto.

El modo específico de elaboración del conjunto folclórico por parte de Petronio, y especialmente la novela corta analizada por nosotros, han tenido una influencia colosal sobre fenómenos similares de la época del Renacimiento. Es verdad que se hace necesario remarcar que esos fenómenos análogos en la literatura del Renacimiento no sólo se explican, y no tanto, por la influencia directa de Petronio, sino por el parentesco con éste, en la línea de las fuentes folclóricas comunes. Pero también ha sido grande la influencia directa. Es sabido que la novela corta de Petronio fue recontada en el *Decamerón*, de Boccaccio. Pero tanto la respectiva novela corta como el *Decamerón* en su conjunto, presentan un tipo de elaboración del complejo folclórico emparentado con el de Petronio. No encontramos aquí ni simbolismo ni sublimación; pero tampoco naturalismo. El triunfo de la vida sobre la muerte, todas las alegrías de la vida —comida, bebida, cópula— se hallan en vecindad directa con la muerte, junto a la tumba; el carácter de la risa, que despidió la época vieja de la misma manera que recibe la aparición de la nueva; la resurrección desde las tinieblas de la ascesis medieval a la nueva vida, mediante la iniciación a la comida, la bebida, la vida sexual, al *cuerpo* de la vida; todo esto emparenta al *Decamerón* con el tipo petroniano. Vemos aquí la misma superación de los límites históricos-sociales, sin desgajarse de ellos; la misma emblemática realista (a base del folclore).

Para concluir nuestro análisis de las bases folclóricas del cronotopo rabelaisiano, hemos de remarcar que la fuente más próxima y directa fue para Rabelais la cultura popular de la risa de la Edad Media y del Renacimiento, cuyo análisis presentamos en otro de nuestros trabajos.

IX. EL CRONOTOPO IDÍLICO EN LA NOVELA

Pasamos a otro tipo muy importante en la historia de la novela. Nos referimos al tipo idílico de restablecimiento del complejo antiguo y del tiempo folclórico.

Son diversos los tipos de idilios que han aparecido en la literatura desde la antigüedad hasta los últimos tiempos. Nosotros diferenciamos los siguientes tipos puros: idilio del amor (cuya variante principal es el pastoril), idilio del trabajo agrícola, idilio del trabajo artesanal e idilio familiar. Aparte de estos tipos puros, están muy generalizados los tipos mixtos, en los que predomina un sólo momento (amoroso, laboral o familiar).

Además de las diferencias características señaladas, existen también otro tipo de diferencias, tanto entre tipos diferentes como entre variantes del mismo tipo. Diferencias en el carácter y categoría de los elementos metafóricos introducidos en el conjunto del idilio (por ejemplo, los fenómenos de la naturaleza), esto es, en el grado de predominio de las relaciones claramente reales o metafóricas; diferencias en cuanto a la categoría del momento, lírico-subjetivo, según la categoría de la temática, según el grado y el carácter de la sublimación, etc.

Sea cual sea la diferencia entre los tipos y las variantes de idilios, todos ellos poseen —desde el punto de vista del problema que nos interesa— algunos rasgos comunes, determinados por la posición general de aquellos con respecto a la unidad total del tiempo folclórico. Esto se expresa, prioritariamente, en la especial relación del tiempo con el espacio en el idilio: la sujeción orgánica, la fijación de la vida y sus acontecimientos a un cierto lugar: al país natal con todos sus rinconcitos, a las montañas natales, a los valles, a los campos natales, al río, al bosque, a la casa natal. La vida idílica y sus acontecimientos son inseparables de ese rincón espacial concreto en el que han vivido padres y abuelos, en el que van a vivir los hijos y los nietos. Este microuniverso espacial es limitado y autosuficiente, no está ligado a otros lugares, al resto del mundo. Pero, localizada en ese microuniverso espacial limitado, la serie de la vida de las generaciones puede ser ilimitadamente larga. En el idilio, en la mayoría de los casos, la unidad de la vida de las generaciones (en general, de la vida de las personas) viene determinada esencialmente por la *unidad de lugar*, por la vinculación de la vida a las generaciones a un determinado lugar, del cual es inseparable esa vida, con todos sus acontecimientos. La unidad de lugar, disminuye y debilita todas las fronteras temporales entre las vidas individuales y las diferentes fases de la vida misma. La unidad del tiempo acerca y une la cuna y la tumba (el mismo rincón, la misma tierra), la niñez y la vejez (el mismo bosque, el mismo arroyo, los mismos tilos, la misma casa), la vida

de las diferentes generaciones que han vivido en el mismo lugar, en las mismas condiciones, y han visto lo mismo. Esta atenuación de las fronteras del tiempo, determinada por la unidad de lugar, contribuye de manera decisiva a la creación de la ritmicidad cíclica del tiempo, característica del idilio.

Otra particularidad del idilio es el hecho de que sólo se limite a algunas realidades fundamentales de la vida: el amor, el nacimiento, la muerte, el matrimonio, el trabajo, la comida y la bebida, las edades. En el angosto microuniverso del idilio, esas realidades se hallan en estrecho contacto, no existen contrastes bruscos entre ellas, y tienen el mismo valor (en todo caso, tienden hacia ello). Hablando en términos estrictos, el idilio no conoce lo cotidiano. Todo lo que es cotidiano en relación con acontecimientos biográficos e históricos esenciales e irrepetibles, constituye aquí la parte fundamental de la vida. Pero todas esas realidades importantes de la vida no son presentadas en el idilio bajo un aspecto realista desnudo (como en Petronio), sino atenuado y hasta cierto punto, sublimado. Así, la esfera sexual entra casi siempre en el idilio bajo un aspecto sublimado.

Finalmente, la tercera peculiaridad del idilio, estrechamente ligada a la primera, es la combinación de la vida humana con la de la naturaleza, la unidad de sus ritmos, el lenguaje común para fenómenos de la naturaleza y acontecimientos de la vida humana. Evidentemente, ese lenguaje común se ha convertido en el idilio, en su mayor parte, en puramente metafórico; y sólo en una pequeña parte, ha seguido siendo auténtico (especialmente en el idilio de los trabajos agrícolas).

En el idilio amoroso, todos los elementos mencionados por nosotros están atenuados. Al convencionalismo social, a la complejidad y escisión de la existencia privada, se les contraponen aquí la simplicidad de la vida (no menos convencional) en el seno de la naturaleza; al mismo tiempo, la vida se reduce a un amor totalmente sublimado. Sin embargo, más allá de los momentos convencionales, metafóricos, estilizados, se perciben vagamente la total unidad folclórica del tiempo y las antiguas vecindades. Por eso, el idilio amoroso pudo constituir la base de una variante novelesca, y entrar a formar parte, como componente de otras variantes novelescas (por ejemplo, Rousseau). El idilio amoroso se ha mostrado, en la historia de la novela, especialmente productivo, aunque no bajo su aspecto puro, sino asociándose al idilio familiar (*Werther*) y al de los trabajos agrícolas (novelas regionales).

El idilio familiar casi no se encuentra en su variante pura, pero tiene una gran significación asociado a del trabajo campestre. Se produce en este caso un acercamiento máximo al tiempo folclórico; se revelan con mayor claridad las antiguas vecindades, y es posible el máximo realismo. Pues ese idilio familiar no se orienta hacia la vida pastoral convencional, que no existe bajo esta forma en ninguna parte, sino hacia la vida real del agricultor en las condiciones de la sociedad feudal o postfeudal —incluso, si esa vida, en una u otra medida, está idealizada y sublimada (es muy diverso el grado de tal idealización). Tiene especial importancia el carácter *laboral* de este idilio (ya en las *Geórgicas*, de Virgilio); el momento del trabajo agrícola crea una relación *real* y una unión entre los fenómenos de la naturaleza y los acontecimientos de la vida humana (a diferencia de la relación *metafórica* en el idilio amoroso); además —y esto es muy importante—, el trabajo agrícola transforma todos los momentos de la vida cotidiana, los priva de su carácter privado, claramente utilitario, insignificante, los convierte en *acontecimientos* importantes de la vida. Así, las personas comen el producto de su propio trabajo; producto que está ligado a las imágenes del proceso de producción, y en el que se encuentran, realmente, el sol, la tierra, la lluvia (y no según el orden de relaciones metafóricas). El vino se halla igualmente inmerso en el proceso de cultivo y de producción, la bebida del mismo es inseparable de las fiestas ligadas a los ciclos agrícolas. La comida y la bebida tienen en el idilio un carácter social o —lo que es más frecuente— un carácter familiar; alrededor de la comida se reúnen *generaciones y edades*. Es típica del idilio la vecindad entre la *comida* y los *niños* (incluso en *Werther*: el cuadro idílico de la alimentación de los niños por Lotte); esta vecindad está impregnada de la idea de crecimiento y renovación de la vida. En el idilio, los niños constituyen frecuentemente una sublimación del acto sexual y de la concepción, en relación con el crecimiento, la renovación de la vida y la muerte (los niños y el viejo, el juego de los niños sobre la tumba, etc.). En los idilios de este tipo son enormemente grandes la significación y el papel de la imagen de los niños. De aquí precisamente, los niños, rodeados todavía de la atmósfera del idilio, han pasado por primera vez a la novela.

Como ilustración a todo lo que hemos dicho acerca de la función y el papel de la comida en los idilios, puede servir el conocido idilio de Hebel, *Kisel de avena*, traducido al ruso por Zhu-

kovsky —aunque el didactismo disminuye en él la fuerza de las antiguas vecindades (especialmente la vecindad de los niños y la comida).

Repetimos: en el idilio, los elementos de las antiguas vecindades aparecen parcialmente bajo un aspecto sublimado, y algunos de ellos son incluso ignorados; la vida cotidiana no siempre está trasformada por completo, especialmente en los idilios realistas del período tardío (del siglo XIX). Baste recordar el idilio «Terratenientes de antaño», de Gógol, en donde no existe, en absoluto, el trabajo y, sin embargo, están bastante representados los otros elementos de la vecindad, vejez, amor, comida, muerte (algunos, incluso, sublimados al máximo); la comida, que ocupa aquí un gran lugar, es presentada en un plano puramente cotidiano (porque no existe el momento laboral).

En el siglo XVIII, cuando se planteó con agudeza y precisión el problema del tiempo en la literatura, cuando se despertó una nueva sensación de tiempo, el idilio adquirió un gran relieve. Impresiona la riqueza y la diversidad de variantes del idilio en el siglo XVIII (especialmente en la Helvecia Germana y en Alemania). Apareció también entonces una forma especial de elegía de tipo meditativo, con un fuerte momento idílico (a base de la tradición antigua): meditaciones diversas en ambiente de cementerio, con vecindades de tumba, amor, vida nueva, primavera, niños, vejez, etc. Un ejemplo, con matiz idílico muy fuerte, lo tenemos en *Elegía escrita en un cementerio rural*, de Gray —Zhukovsky—. En los románticos, que continuaron esta tradición, las vecindades elegíacas mencionadas (especialmente el amor y la muerte) son sometidas a una reinterpretación radical (Novalis).

En algunos idilios del siglo XVIII el problema del tiempo adquiere un sentido filosófico; el auténtico tiempo orgánico de la vida idílica se contrapone aquí el tiempo vano y escindido de la vida urbana o, incluso, al tiempo histórico (*Un encuentro inesperado* de Hebel —Zhukovsky—).

Como ya hemos dicho, la significación del idilio ha sido colosal para la evolución de la novela. Hasta ahora, tal significación no se ha comprendido ni valorado en sus justos términos, con lo que se han desvirtuado, en la historia de la novela, todas las perspectivas. Aquí, sólo podemos abordar este problema de manera muy superficial.

La influencia del idilio en la evolución de la novela se manifiesta en cinco principales direcciones: 1) la influencia del idilio,

del tiempo idílico y de las vecindades idílicas en la novela regional; 2) el tema de la destrucción del idilio en la novela pedagógica, en Goethe y en las novelas influenciadas por Sterne (Hippel, Jean-Paul); 3) la influencia del idilio en la novela sentimental de tipo rousseauiano; 4) la influencia del idilio en la novela familiar y en la novela generacional; y, finalmente, 5) la influencia del idilio en las diferentes variantes de novela («el hombre del pueblo» en la novela).

En la novela regional se ve claramente la evolución del idilio familiar y del laboral, agrícola o artesanal, hacia las grandes formas de la novela. El principio fundamental del regionalismo en la literatura —la indisoluble vinculación secular del proceso vital de las generaciones a una región limitada— repite la relación puramente idílica del tiempo con el espacio, la unidad idílica de lugar de desarrollo de todo el proceso existencial. En la novela regional, el proceso vital se amplía y se detalla (cosa obligatoria en la novela); se evidencia el aspecto ideológico del mismo —el lenguaje, las creencias, la moral, las costumbres— y, además, se le presenta en indisoluble vinculación a una región limitada. En la novela regional, al igual que en el idilio, se atenúan todas las fronteras temporales y el ritmo de la vida humana está en concordancia con el ritmo de la naturaleza. A base de esta resolución idílica del problema del tiempo en la novela (en última instancia, sobre una base folclórica), tiene lugar en la novela regional la metamorfosis de la vida cotidiana: los momentos de la vida cotidiana se convierten en acontecimientos importantes y adquieren significación temática. Sobre esa misma base, también encontramos en la novela regional todas las vecindades folclóricas características del idilio. Al igual que en el idilio, las edades y la repetitividad cíclica del proceso vital, tienen aquí una importancia fundamental. Los héroes de la novela regional son los mismos que en el idilio: campesinos, artesanos, pastores rurales y maestros rurales.

Aunque en la novela regional ciertos temas estén elaborados con mucho detalle (especialmente, en representantes tales como Jeremia Gotthelf, Immermann y Gottfried Keller), el tiempo folclórico, sin embargo, se utiliza muy limitadamente. No encontramos en ésta un emblematismo realista, amplio y profundo; la significación no sobrepasa el límite social-histórico de las imágenes. El carácter cíclico se muestra especialmente fuerte, y por eso, el inicio del crecimiento y renovación eterna de la vida se ve debilitado, separado de la progresividad histórica, y llega a oponérsele.

El crecimiento se transforma aquí en un pataleo absurdo en el mismo lugar, en el mismo punto de la historia, en el mismo escalón de la evolución.

Mucho más importante es la reelaboración del tiempo idílico y de las vecindades idílicas en Rousseau y en las creaciones de épocas posteriores que le son próximas. Esa reelaboración se efectúa en dos direcciones: en primer lugar, los elementos del complejo antiguo —la naturaleza, el amor, la familia y la procreación, la muerte— se aíslan y se subliman en un plano filosófico elevado, en tanto que fuerzas eternas, poderosas y sabias de la vida universal; en segundo lugar, esos elementos son destinados a la conciencia individual aislada, y presentados, desde el punto de vista de ésta, como fuerzas que la sanan, purifican y apaciguan, a las que esa conciencia debe abandonarse y someterse, y con las que debe estar unida.

De esa manera, el tiempo folclórico y las vecindades antiguas son presentados aquí desde el punto de vista de la fase contemporánea (contemporánea de Rousseau y otros representantes de ese tipo de novela) de evolución de la sociedad y de la conciencia, fase en la que aquellos se convierten en el estado ideal perdido de la vida humana. Ese estado ideal debe hacerse alcanzable otra vez, pero ya en la nueva fase de evolución. Lo que debe ser conservado de esta nueva fase de desarrollo es definido, de modo diferente, por los diversos autores (ni siquiera Rousseau tiene un punto de vista único en relación con esto); pero, en cualquier caso, se conserva el aspecto interior de la vida y, en la mayoría de los casos, la individualidad (aunque, ciertamente, se transforma).

En relación con la sublimación filosófica de los elementos del complejo, el aspecto de estos cambia radicalmente. El amor se hace espontáneo, misterioso y, más frecuentemente, se convierte en una fuerza fatal para los enamorados; es elaborado en su aspecto interior. Se le representa en vecindad con la naturaleza y con la muerte. Junto a este aspecto nuevo del amor, también se conserva, generalmente, su aspecto puramente idílico, próximo a la familia, los niños y la comida (así es en Rousseau: el amor de Saint-Preux y de Julia, por un lado, y el amor y la vida familiar de Julia y de Valmar, por otro). De la misma manera cambia también el aspecto de la naturaleza, en dependencia de si es presentada en vecindad con un amor apasionado o con el trabajo.

De acuerdo con esto se modifica igualmente la trama. Como norma, no existían en el idilio héroes ajenos al mundo idílico. En

la novela regional aparece algunas veces un héroe que se separa del conjunto local, se marcha a la ciudad, y perece o vuelve cual hijo pródigo a la comunidad natal. En las novelas pertenecientes a la línea rousseauiana, los héroes principales son gente situada en la fase contemporánea de evolución de la sociedad y de la conciencia, gente de las series aisladas individuales de la vida, gente de tipo inferior. Se curan mediante el contacto con la naturaleza, con la vida de la gente simple, de quienes aprenden su sabia actitud ante la vida y la muerte, o renuncian a la cultura aspirando a integrarse completamente en el conjunto unitario de una colectividad primitiva (como el René de Chateaubriand, o el Olenin de Tolstói).

La línea rousseauiana tiene una gran significación progresiva. Carece de los límites del regionalismo. No existe en ella una aspiración desesperada a mantener los restos, en camino de desaparición y profundamente idealizados, de los microuniversos patriarcales regionales; por el contrario, la línea rousseauiana, al realizar la sublimación filosófica de la unidad antigua, la transforma en un ideal para el futuro, viendo en ella, antes que nada, una base y una norma para la crítica del estado real de la sociedad contemporánea. En la mayoría de los casos esa crítica se ejerce en dos direcciones: contra la jerarquía feudal, la desigualdad, la arbitrariedad total y el falso convencionalismo social; pero también, contra el anarquismo de la codicia y contra el individuo burgués aislado y egoísta.

En la novela familiar y generacional, el elemento idílico está sometido a una transformación radical relacionada con el brusco empobrecimiento del mismo. Del tiempo folclórico y de las antiguas vecindades sólo se conserva aquí lo que puede ser reinterpretado y mantenido en el campo de la familia burguesa, de la dinastía. A pesar de eso, la vinculación de la novela familiar con el idilio se manifiesta en toda una serie de momentos esenciales, y determina el núcleo —familiar— de la novela.

Naturalmente, la familia de la novela familiar ya no es una familia idílica. Está separada de la estrecha localidad de tipo feudal, del ambiente inmutable de la naturaleza, del ambiente que la alimentaba, de montañas, campos, ríos y bosques natales. La unidad idílica de lugar se limita, en el mejor de los casos, a la casa familiar-patrimonial *urbana*; a la parte *inmobiliaria* de la propiedad capitalista. Pero ni siquiera esa unidad de lugar es obligatoria en la novela familiar. Es más, la separación del tiempo de la vida

de un determinado lugar limitado en el espacio, las peregrinaciones de los principales héroes antes de haber encontrado una familia y una posición material, constituyen un rasgo esencial de la variante clásica de la novela familiar. Se trata, precisamente, de una sólida acomodación material y familiar de los principales héroes; de la superación por parte de estos de la fuerza de la casualidad (de encuentros casuales con personas casuales, de situaciones y acontecimientos casuales) en la que vivían al principio; de la creación por parte de los mismos de relaciones esenciales, esto es, *familiares*, con la gente; de la limitación de su universo a un determinado lugar, a un determinado círculo estrecho de gente próxima; es decir, la limitación al círculo familiar. Frecuentemente, el héroe principal es, al principio, un hombre desamparado, sin familia, pobre; vagabundea por un mundo extraño entre gente extraña; sólo le suceden desgracias o éxitos casuales; se encuentra con personas casuales que resultan ser, por razones que no entiende al principio, enemigos o bienhechores suyos (posteriormente, todo esto se aclara por línea familiar). La acción de la novela conduce al héroe principal (o a los héroes) del gran mundo —aunque ajeno— de las casualidades, al microuniverso natal —pequeño pero seguro y sólido—, de la familia, en el que no existe nada ajeno, casual, incomprensible; donde se restablecen las relaciones auténticamente humanas; donde se reanudan, sobre la base familiar, las antiguas vecindades: el amor, el matrimonio, la procreación, la vejez tranquila de los padres reencontrados, las comidas familiares. Ese microuniverso idílico, estrechado y empobrecido, constituye el hilo conductor y el acorde final de la novela. Ese es el esquema de la variante clásica de la novela familiar, que empieza con *Tom Jones*, de Fielding (con las correspondientes modificaciones, está también en la base de *El peregrino Pickle*, de Smollett). Otro esquema (cuyos fundamentos fueron elaborados por Richardson) es el siguiente: en un microuniverso familiar irrumpe una fuerza ajena que amenaza con destruirlo. Diferentes variantes del primer esquema clásico caracterizan las novelas de Dickens como la cumbre de la novela familiar europea.

En la novela familiar, los momentos idílicos están esparcidos esporádicamente. En ésta se desarrolla una lucha constante entre lo ajeno inhumano de las relaciones entre la gente, y las relaciones humanitarias —bien sobre una base patriarcal, bien sobre una base humano-abstracta—. En el gran mundo, frío y extraño, hay esparcidos rinconcitos cálidos de humanidad y bondad.

El momento idílico también es determinante en la novela generacional (Thackeray, Freytag, Galsworthy, T. Mann). Pero, con más frecuencia, el tema principal es aquí la destrucción del idilio, de las relaciones familiares idílicas y patriarcales.

El tema de la destrucción del idilio (entendido en un sentido amplio) se convierte en uno de los temas principales de la literatura de finales del siglo XVIII y de la primera mitad del XIX. El tema de la destrucción del idilio artesano pasa incluso a la segunda mitad del siglo XIX (Kretzer, *El maestro Timpe*). Naturalmente, las fronteras cronológicas de este fenómeno se desplazan, en la literatura rusa, a la segunda mitad del siglo XIX.

La interpretación del tema de la destrucción del idilio puede ser, como es lógico, muy diversa. Esas diferencias vienen determinadas por el modo diverso de entender y valorar el mundo idílico que se destruye, así como el diverso modo de valorar la fuerza destructiva, es decir, el nuevo mundo capitalista.

En la concepción de la principal línea clásica de enfoque de este tema —la línea de Goethe, Goldsmith, Jean-Paul—, el mundo idílico que se destruye no es considerado como un simple hecho del pasado feudal que está en vías de desaparición, en los límites históricos de éste, sino que se observa a través de una cierta sublimación filosófica (rousseauiana): emerge al primer plano el profundo *humanismo* del hombre idílico y el humanismo de las relaciones entre las personas; luego, la *integridad* de la vida idílica, su relación orgánica con la naturaleza; se evidencia de manera especial el trabajo idílico no mecanizado, y, finalmente, los *objetos idílicos* inseparables del trabajo y de la existencia idílica. Al mismo tiempo, se subraya el carácter estrecho y cerrado del microuniverso idílico.

A ese microuniverso condenado a la desaparición se le contrapone un mundo grande, pero abstracto, en el que las personas están separadas entre sí, están encerradas en sí mismas y son egoístas prácticos; un mundo en el que el trabajo está dividido y mecanizado, en el que los objetos están separados del trabajo individual. Ese mundo grande tiene que articularse sobre una nueva base, tiene que convertirse en cercano, tiene que ser humanizado. Es necesario encontrar una nueva relación con la naturaleza, pero no con la reducida naturaleza del rincón natal, sino con la gran naturaleza de un mundo grande, con todos los fenómenos del sistema solar, con las riquezas extraídas de las profundidades de la tierra, con las variedades geográficas de países y continentes. En

lugar de la colectividad idílica limitada, es necesario encontrar una nueva colectividad, capaz de abarcar a toda la humanidad. Así se plantea a grandes líneas el problema en la obra de Goethe (con especial claridad en la segunda parte de *Fausto* y en *Años de viaje*, y en la de otros representantes de esta línea. El hombre debe educarse o reeducarse para la vida en ese mundo grande y extraño para él, debe de asimilarlo, hacerlo familiar. Según la definición de Hegel la novela debe de educar al hombre para la vida en la sociedad burguesa. Ese proceso de educación está ligado a la ruptura de todas las viejas relaciones idílicas, a la *expatriación* del hombre. El proceso de reeducación personal del hombre está interrelacionado aquí con el proceso de demolición y reconstrucción de toda la sociedad, es decir, con el proceso histórico.

De manera un tanto distinta se plantea dicho problema en las novelas del proceso de formación de la otra línea novelística, representada por Stendhal, Balzac, Flaubert (entre nosotros, Goncharov). En estas novelas se trata, primordialmente, del derrumbamiento y demolición de la concepción y la psicología idílicas, inadecuadas para el mundo capitalista. No se da aquí, en la mayoría de los casos, la sublimación filosófica del idilio. El derrumbamiento y demolición son presentados en las condiciones de un centro capitalista del idealismo provinciano, o del romanticismo provinciano, de los héroes que, en absoluto, están idealizados; tampoco se idealiza el mundo capitalista: se revela su inhumanidad, la destrucción en él de todo principio moral (formado en las fases anteriores de la evolución), la descomposición (bajo la influencia del dinero) de todas las relaciones humanas anteriores —el amor, la familia, la amistad—, la degeneración del trabajo creador del científico, del artista, etc. El hombre positivo del mundo idílico se convierte en ridículo, miserable e inútil y, o bien perece, o se reeduca y se convierte en un rapiñador egoísta.

Un lugar especial lo ocupan las novelas de Goncharov, que en lo esencial, forman parte de la segunda línea novelística (especialmente, *Una historia vulgar*). En *Oblómov* el tema es tratado con una claridad y precisión excepcionales. La representación de la vida idílica en Oblómovka, y posteriormente el idilio en el barrio Vyborg (con la muerte idílica de Oblómov), están realizados con profundo realismo. También se representa el excepcional humanismo del hombre idílico, Oblómov, y su «pureza de paloma». En el idilio mismo (especialmente en el del barrio Vyborg) se revelan todas las vecindades idílicas: el culto a la comida y la bebida, los

niños, el acto sexual, la muerte, etc. (la emblemática realista). Se subraya la aspiración de Oblómov a la estabilidad, a la inmutabilidad del ambiente, su temor a los desplazamientos, su actitud frente al tiempo.

De manera particular debe ser destacada la línea idílica rabelaisiana, representada por Sterne, Hippel y Jean-Paul. La combinación del momento idílico (además, sentimental-idílico) con lo rabelaisiano, que se da en Sterne (y en los sternenianos), ya no parece nada rara después de todo lo dicho por nosotros. Es evidente su parentesco por la línea del folclore, aunque se trate de ramas diferentes de la evolución literaria del complejo folclórico.

La orientación última de la influencia del idilio en la novela, se expresa en la penetración en la misma de sólo algunos momentos aislados del complejo idílico. El hombre del pueblo tiene muy frecuentemente en la novela un origen idílico. Así son las figuras de los criados en Walter Scott (Savelich, en Pushkin), en Dickens, en la novela francesa (desde *La vida*, de Maupassant, hasta *Françoise*, de Proust): todas esas figuras de auvernianas y bretonas, representantes de la sabiduría popular y del localismo idílico. El hombre del pueblo aparece en la novela como representante de una actitud sabia frente a la vida y a la muerte, actitud que han perdido las clases dominantes (Platón Karataev, en Tolstói). Con cierta frecuencia, de él aprenden, precisamente, esa actitud sabia frente a la muerte (*Tres muertes*, de Tolstói). A dicha figura va ligada la interpretación especial de la comida, de la bebida, del amor, de la procreación. También aquel es portador del eterno trabajo productivo. Frecuentemente, aflora al primer plano la sana incapacidad (desenmascaradora) del hombre del pueblo para entender la falsedad y el convencionalismo.

Estas son las principales orientaciones de la influencia del complejo idílico sobre la novela del período moderno. Con ello terminamos nuestro breve examen de las principales formas de elaboración del tiempo folclórico y de las antiguas vecindades en la literatura. Este examen crea la base necesaria para la correcta percepción de las particularidades del mundo rabelaisiano (así como de otros fenómenos que no vamos a analizar aquí).

A diferencia de los demás tipos de elaboración del complejo antiguo que hemos examinado —excepto el de Aristófanes y el de

Luciano—, la *risa* tiene una significación decisiva en el mundo de Rabelais. De todos los momentos del complejo antiguo, tan sólo la risa no ha sido sometida nunca a sublimación religiosa, mística o filosófica. Nunca tuvo carácter oficial; y en la literatura, los géneros cómicos siempre han sido los más libres, los menos sometidos a reglamentación.

Tras la decadencia de la antigüedad, no existía en Europa ningún culto, ningún rito, ninguna ceremonia oficial-social o estatal, ninguna festividad, ningún género o estilo oficiales, al servicio de la iglesia o del estado (el himno, las plegarias, las fórmulas sacras, las declaraciones, los manifiestos, etc.), en la que hubiera sido legitimada la risa (en tono, en estilo, en lenguaje), ni aun en sus formas más atenuadas: el humor y la ironía.

Europa no conocía ni la mística de la risa ni la magia de la risa; la risa no había sido contaminada nunca, ni siquiera por el simple burocratismo, ni por el espíritu oficial esclerotizado. Por eso, la risa no pudo degenerar ni aceptar la mentira, tal y como había hecho todo tipo de seriedad, especialmente la patética. La risa quedó fuera de la mentira oficial, que tomaba la forma de seriedad patética. Por eso, todos los géneros elevados y serios, todas las formas elevadas del lenguaje y del estilo, todas las combinaciones directas de palabras, todos los clichés del lenguaje, se impregnaron de mentira, de convencionalismo viciado, de hipocresía y falsedad. Sólo la risa permaneció sin contaminarse de mentira.

Nosotros no tomamos la risa como un acto biológico y psicofisiológico, sino como risa en su existencia objetiva social-histórica cultural, y en primer lugar, en su expresión verbal. En la palabra, la risa se manifiesta en los fenómenos más diversos, que no han sido objeto hasta ahora de estudio histórico sistemático, suficientemente profundo. Al lado de la utilización poética de la palabra «no en sentido propio», es decir, junto con los tropos, existen otras muchas formas de utilización indirecta del lenguaje: ironía, parodia, humor, broma, comicidad de diversas clases, etc (no existe una clasificación sistemática). El lenguaje, en su conjunto, puede no ser utilizado en sentido propio. En todos estos casos, el *punto de vista* mismo contenido en la palabra, las modalidades del lenguaje, *la relación misma del lenguaje con el objeto*, y *la relación del lenguaje con el hablante*, están sometidos a reinterpretación. Tiene lugar aquí una permutación de los planos del lenguaje, el acercamiento entre lo no asociable, y el alejamiento

de lo asociado, la destrucción de las vecindades acostumbradas y la creación de otras nuevas, la destrucción de los clichés del lenguaje y del pensamiento. Aquí, permanentemente, se rebasan los marcos de las relaciones interlingüísticas. Además, se presupone, constantemente, la superación del marco del conjunto verbal cerrado (la parodia no puede ser entendida sin una interrelación con el material parodiado, es decir, sin la salida más allá del marco del contexto dado). Todos los rasgos mencionados de las formas señaladas de expresión de la risa en la palabra, originan su fuerza especial y una cierta capacidad de sacar al objeto de las envolturas verbales-ideológicas falsas que lo estaban embrollando. Rabelais desarrolla al máximo esa capacidad de la risa.

La fuerza excepcional de la risa y su radicalismo se explica en la obra de Rabelais, en primer lugar, por la profunda base folclórica de la misma, por su relación con los elementos del complejo antiguo: la muerte, el nacimiento, la fecundidad, el crecimiento. Es una risa auténticamente universal, que juega con todas las cosas del mundo, pequeñas y grandes, lejanas y cercanas. Esa vinculación con las principales realidades de la vida, por un lado, y la destrucción radical de todas las falsas envolturas verbales-ideológicas que han desnaturalizado y aislado entre sí a dichas realidades, por otro, es lo que diferencia tan claramente la risa rabelaisiana de la risa de otros representantes de lo grotesco, del humor, de la sátira, de la ironía. En Swift, Sterne, Voltaire y Dickens, observamos una disminución sistemática de la risa rabelaisiana, un debilitamiento sistemático de sus lazos con el folclore (son todavía fuertes en Sterne, y especialmente en Gogol), y un aislamiento de las grandes realidades de la vida.

Volvemos de nuevo aquí al problema de las especiales fuentes de Rabelais, a la importancia colosal que tienen para él las fuentes extraliterarias. Una de esas fuentes es para Rabelais la esfera no oficial del lenguaje, saturada de juramentos simples y complejos, de todo tipo de obscenidades, con un considerable peso específico de palabras y expresiones relacionadas con la bebida. Esa esfera del lenguaje no oficial, masculino, refleja hasta ahora el peso específico de las obscenidades rabelaisianas, de las palabras acerca de la bebida, sobre los excrementos, etc., pero en una forma estereotipada y no creativa. En esa esfera no oficial de los lenguajes de los bajos estratos ciudadanos y rurales, especialmente ciudadanos, entreveía sus típicos puntos de vista sobre el mundo, la específica selección de las realidades, un sistema especial de len-

guaje, netamente diferente del oficial. Observaba la total ausencia de sublimación en ese sistema y la existencia de un sistema específico de vecindades ajeno a las esferas oficiales del lenguaje y de la literatura. Esa «sinceridad grosera de las pasiones populares», esa libertad de opinión de la plaza pública» (Pushkin), las utilizó ampliamente Rabelais en su novela.

Ya en la esfera no oficial del lenguaje, existen —integral o fragmentariamente— anécdotas corrientes, narraciones cortas, refranes, retruécanos, proverbios, dichos, adivinanzas eróticas, cancioncillas, etc.; es decir, microgéneros léxicos y folclóricos. Todos tienen puntos de vista análogos, análoga selección de las realidades (de los temas), una disposición análoga de los mismos, y finalmente, análoga actitud ante el lenguaje.

Siguen luego las obras cultas de la literatura semioficial: relatos sobre bufones y tontos, farsas, fabliaus, facecias, novelas cortas (como productos de reelaboración), libros populares, cuentos populares, etc. Vienen posteriormente las fuentes literarias, propiamente dichas, de Rabelais, y en primer lugar, las fuentes antiguas¹⁶.

Sean cuales sean las diversas fuentes de Rabelais, todas ellas han sido reelaboradas desde un punto de vista unitario, están subordinadas a la unidad de un objetivo artístico-ideológico completamente nuevo. Por eso, todos los momentos tradicionales adquieren en la novela de Rabelais un nuevo sentido y tienen nuevas funciones.

Esto se refiere, en primer lugar, a la estructura compositiva y de género de la novela. Los primeros dos libros están contruidos según el esquema tradicional: el nacimiento del héroe y las circunstancias milagrosas de ese nacimiento; la niñez del héroe; los años de aprendizaje; las hazañas militares y las conquistas de éste. El cuarto libro está contruido según el esquema tradicional de la novela itinerante. El tercero está elaborado en base al esquema especial (antiguo) del camino en busca de consejo y lección: la visita a los oráculos, a los sabios, a las escuelas filosóficas, etc. Posteriormente, ese esquema «de las visitas» (a notables, a diversos representantes de grupos sociales, etc) estuvo muy extendido en la literatura de la época moderna (*Almas muertas*, *Resurrección*).

¹⁶ Como ya hemos dicho, las fuentes de Rabelais las analizamos detalladamente en la monografía especial dedicada a Rabelais.

Pero esos esquemas tradicionales están aquí reinterpretados, ya que el material está presentado en las condiciones del tiempo folclórico. En los primeros dos libros de la novela, el tiempo biográfico está disuelto en el tiempo impersonal del crecimiento: el crecimiento y el desarrollo del cuerpo humano, de las ciencias y de las artes, de una nueva concepción, de un nuevo mundo al lado del viejo —que se halla en descomposición y está desapareciendo—. El crecimiento no se refiere en este caso a un determinado individuo, en tanto que crecimiento personal del mismo; escapa a los límites de toda individualidad: todo en el mundo crece, crecen todas las cosas y fenómenos, el mundo entero crece.

Por eso, el proceso de formación y de perfeccionamiento del hombre individual, no está separado aquí del crecimiento histórico y del progreso cultural. Los momentos, etapas y fases principales del crecimiento y del proceso de formación están tomados según el espíritu del folclore, no en una serie individual cerrada sino en el conjunto englobador de toda la vida colectiva del género humano. Es necesario subrayar especialmente, que en Rabelais no se halla el aspecto interior individual de la vida. El hombre está exteriorizado por completo en Rabelais. Se alcanza en él una determinada cota de exteriorización del hombre. Pues a lo largo de la extensísima novela de Rabelais no encontramos ningún episodio en el que se represente lo que piensa el héroe, sus vivencias, ningún episodio en el que aparezca algún monólogo interior. En ese sentido, no existe en la novela de Rabelais el universo interior. Todo lo que hay en el hombre se expresa en acción y diálogo. No hay nada en él que exista principalmente sólo para él, y que no pueda ser publicado oportunamente (expresado hacia fuera). Al contrario, todo lo que hay en el hombre adquiere solamente la plenitud de su significación en la expresión exterior; sólo aquí —en la expresión exterior— está todo aquello implicado en la auténtica existencia y en el auténtico tiempo real. Por eso, también el tiempo es aquí unitario, no está escindido en aspectos interiores, no presenta ramificaciones y callejones sin salida individuales interiores, sus momentos se suceden progresivamente de manera igual para todos, en un mundo común para todos. Por eso el crecimiento supera aquí todas las limitaciones individuales y se convierte en crecimiento histórico. También por eso, el problema del perfeccionamiento se convierte en el problema del crecimiento de un hombre nuevo en una nueva época histórica, en un nuevo mundo histórico, unido a la muerte del hombre viejo y del mundo viejo.

En consecuencia, las antiguas vecindades se restablecen aquí sobre una nueva base, más elevada. Están libres de todo lo que, en el viejo mundo, las separaba y desnaturalizaba. Están libres de toda interpretación, en el espíritu del mundo del más allá, de sublimaciones y represiones. Estas realidades están purificadas por la risa, están sacadas de todos los elevados contextos que las aislaban, deformando su naturaleza, y llevadas al contexto (plano) real de la vida humana libre. Están presentadas en el mundo de las posibilidades humanas libremente realizadas. Tales posibilidades no están limitadas por nada. En eso estriba la principal especificidad de Rabelais. Todas las limitaciones históricas parecen estar destruidas, totalmente eliminadas por la risa. El campo queda a merced de la naturaleza, de la libre revelación de todas las posibilidades contenidas en ella. En ese sentido, el mundo de Rabelais es diametralmente opuesto al localismo limitado del microuniverso idílico. Rabelais desarrolla, sobre una nueva base, los auténticos amplios espacios del universo folclórico. En los límites del mundo espacial-temporal y de las auténticas potencialidades de la naturaleza humana, su imaginación no está encadenada ni limitada por nada. Todas las limitaciones quedan para el mundo que está desapareciendo, y que se está ridiculizando. Todos los representantes de ese mundo —monjes, teólogos, guerreros feudales y cortesanos, reyes (Picrochole, Anarche), jueces, magistrados, etc.— son ridículos y están condenados a morir. Están totalmente marginados, sus posibilidades están agotadas por completo dada su miserable realidad. En oposición a ellos se encuentran Gargantúa, Pantagruel, Ponócrates, Epistemon y en parte, los hermanos Jean y Panurgo (que superan sus limitaciones). Son imágenes de las infinitas posibilidades del hombre.

Los principales héroes —Gargantúa y Pantagruel— no son en modo alguno reyes, en el sentido limitado en que lo son los reyes feudales Picrochole y Anarche; pero no se trata solamente de la realización del ideal del rey— humanista, opuesto a esos monarcas (aunque, sin duda alguna, ese momento existe; se trata, en esencia, de imágenes de los reyes folclóricos. A ellos, al igual que a los reyes de la épica homérica, se les pueden aplicar las palabras de Hegel, que afirma que estos han sido elegidos héroes de la obra «no por sentimiento de superioridad, sino por la total libertad de voluntad y de creación que están incorporadas en la idea de reinar». Hacen reyes de tales héroes para dotarles de mayores posibilidades, con libertad para su plena autorrealización, para la rea-

lización de su naturaleza humana. Reyes tales como Pricochole, al ser reyes reales del mundo social-histórico que está en vías de desaparición, son limitados y miserables, como lo es en su realidad social-histórica. No hay en ellos ninguna libertad ni ninguna posibilidad. De esta manera, Gargantúa y Pantagruel son, en esencia, reyes folclóricos y *bogatyri*-gigantes. Por eso son, en primer lugar, *gente* que puede realizar libremente todas las posibilidades y exigencias de la naturaleza humana, sin ningún tipo de compensación moral ni religiosa a las limitaciones, sin debilidades ni necesidades terrenales. Eso determina también, en Rabelais, la especificidad de la *figura del hombre grande*. El hombre grande es en Rabelais profundamente demócrata. No se opone a la masa como un ser excepcional, como un hombre de otra especie. Al contrario, está hecho del mismo material general-humano que los demás hombres. Come, bebe, evacua, suelta ventosidades; pero todo ello, en proporciones grandiosas. No existe en él nada inexplicable, ni extraño a la naturaleza humana general, a la masa. Le son totalmente aplicables las palabras de Goethe sobre la gente grande: «La gente más grande sólo posee un volumen mayor, comparten con la mayoría las virtudes y las carencias, pero en mayor cantidad». El hombre grande rabelaisiano es el escalón superior del hombre. A nadie puede humillarle tal grandeza, porque cada uno ve sólo en ella el enaltecimiento de su propia naturaleza.

Con esto, el hombre grande rabelaisiano está lejos, en lo esencial, de todo tipo de heroísmo que se oponga a la masa de gente como algo excepcional por su sangre, por su naturaleza, por sus exigencias y por sus opiniones acerca de la vida y el mundo (del heroísmo de tipo romántico y byroniano, del superhombre nietzscheaniano). Pero también está lejos, en lo esencial, de la glorificación del «hombre pequeño» mediante la compensación de su limitación y debilidad reales, mediante la superioridad y pureza morales (héroes y heroínas del sentimentalismo). El hombre grande de Rabelais, desarrollado sobre una base folclórica no es grande en lo que le distingue de la otra gente, sino en su humanidad; es grande en cuanto a la plenitud de la revelación y realización de todas las posibilidades humanas; es grande en un mundo espacio-temporal real; lo interior no se opone aquí a lo exterior (como sabemos está totalmente exteriorizado, en sentido positivo).

Sobre una base folclórica está también construida la figura de Panurgo. Pero esa base es aquí burlesca. El bufón popular está

presente en esa figura de manera mucho más viva y esencial que en las figuras similares de la novela y de la novela corta picarescas, es decir, que en la figura del pícaro.

A esa base folclórica de las figuras de los principales héroes, Rabelais superpone luego algunos rasgos propios a su ideal del monarca y del humanista; y también algunos rasgos históricos reales. Pero, por encima de estos, se transparenta la base folclórica, creándose la profunda emblemática realista de esas figuras.

Como es natural, el libre desarrollo de todas las posibilidades humanas no lo entiende Rabelais en un plano biológico estrecho. El nudo espacio-temporal de Rabelais en el cosmos, descubierto de nuevo, de la época del Renacimiento. Es, en primer lugar, el mundo geográficamente preciso de la cultura y de la historia. Luego, es el Universo explicado desde el punto de vista astronómico. El hombre puede y debe conquistar todo ese universo espacio-temporal. Las imágenes de esa conquista técnica del Universo están también presentadas sobre una base folclórica. El «pantagruelión», la planta milagrosa, es la «hierba-explosión» del folclore universal.

Rabelais, en su novela, despliega ante nosotros el cronotopo de la vida humana, sin límite alguno y universal. Cosa que estaba totalmente de acuerdo con la época que se anunciaba de los grandes descubrimientos geográficos y cosmológicos.

X. OBSERVACIONES FINALES

El cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad. Por eso, en la obra, el cronotopo incluye siempre un momento valorativo, que sólo puede ser separado del conjunto artístico del cronotopo en el marco de un análisis abstracto. En el arte y en la literatura, todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables, y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo-valorativo. Naturalmente, el pensamiento abstracto puede concebir por separado el tiempo y el espacio, ignorando su elemento emotivo-valorativo. Pero la contemplación artística viva (que también tiene su modo de pensar, pero que no es abstracta), no separa ni ignora nada. Considera el cronotopo en su total unidad y plenitud. El arte y la literatura

están impregnados de *valores cronotópicos* de diversa magnitud y nivel. Cada motivo, cada elemento importante de la obra artística, constituye ese valor.

En nuestros ensayos, sólo hemos analizado los grandes cronotopos, estables desde el punto de vista tipológico, que determinan las variantes más importantes del género novelesco en las etapas tempranas de su evolución. Aquí mismo, al final de nuestro trabajo, mencionaremos únicamente algunos valores cronotópicos de diverso nivel y magnitud, a los que nos referiremos brevemente.

En el primer ensayo hemos abordado el cronotopo del encuentro; en este cronotopo predomina el matiz temporal, y se distingue por el alto nivel de la intensidad emotivo-valorativa. El cronotopo del camino, ligado a él, tiene mayor volumen, pero es menor en él la intensidad emotivo-valorativa. Generalmente, en la novela, los encuentros tienen lugar en el «camino». El «camino» es el lugar de preferencia de los encuentros casuales. En el camino (en el «gran camino»), en el mismo punto temporal y espacial, se intersectan los caminos de gente de todo tipo: de representantes de todos los niveles y estratos sociales, de todas las religiones, de todas las nacionalidades, de todas las edades. En él pueden encontrarse casualmente aquellos que, generalmente, están separados por la jerarquía social y por la dimensión del espacio; en él pueden aparecer diversos contrastes, pueden encontrarse y combinarse destinos diversos. Aquí se combinan, de una manera original, las series espaciales y temporales de los destinos y vidas humanos, complicándose y concretándose por las *distancias sociales*, que en este caso están superadas. Ese es el punto de entrelazamiento y el lugar de consumación de los acontecimientos. El tiempo parece aquí verse en el espacio y correr por él (formando caminos); de ahí viene la rica metamorfosis del camino: el «camino de la vida», «empezar un nuevo camino», el «camino de la historia», etc.; la metaforización del camino es variada y tiene múltiples niveles; pero el núcleo principal es el transcurso del tiempo.

El camino es especialmente adecuado para la presentación de un acontecimiento dirigido por la casualidad (pero no sólo para tal acontecimiento). Así se hace claro el importante papel temático del camino en la historia de la novela. El camino pasa por la novela antigua de costumbres y viajes: el *Satiricón*, de Petronio, y *El asno de oro*, de Apuleyo. Al camino salen los héroes de las

novelas caballerescas medievales y, frecuentemente, todos los acontecimientos de la novela se desarrollan en el camino o están concentrados en torno al camino (a ambos lados de éste). En una novela como *Parsifal*, de Wolfram von Schenbach, el camino real del héroe Monsalvat, pasa insensiblemente a la metáfora del camino, del camino de la vida, del camino del alma que se acerca a Dios o se aleja de él (en función de errores y caídas del héroe, de los acontecimientos con que se encuentra en su camino real). El camino ha determinado los argumentos de la novela picaresca española del siglo xvi (*Lazarillo* y *Guzmán*). En la frontera entre los siglos xvi-xvii, salió al camino Don Quijote para encontrarse en él con toda España: desde un presidiario que va a galeras hasta un duque. Ese camino se ha intensificado profundamente con el transcurso del tiempo histórico, con huellas y signos del curso del tiempo, con los rasgos de la época. En el siglo xvii sale Simplicissimus al camino, intensificado por los acontecimientos de la guerra de los Treinta Años. El camino prosigue adelante, conservando su significación magistral a través de las obras cruciales de la historia de la novela, como *Francion*, de Sorel, y *Gil Blas*, de Lesage. La significación del camino se conserva (aunque disminuye) en las novelas de Defoe (picarescas) y en Fielding. El camino y los encuentros que tienen lugar en él, también conservan su sentido temático en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* y *Los años de peregrinación de Wilhelm Meister* (aunque cambie de manera esencial su sentido ideológico, porque las categorías de «casualidad» y «destino» están reinterpretadas de manera radical). A un camino semirreal, semimetafórico, sale Heinrich von Ofterdingen, en Novalis, u otros héroes de la novela romántica. Finalmente, la significación del camino y de los encuentros en él, se conserva en la novela histórica: en Walter Scott y, especialmente, en la novela histórica rusa. Por ejemplo, *Yuri Miloslavski*, de Zagoskin, está construida en base al tema del camino y de los encuentros en él. El encuentro *en el camino y durante la ventisca* de Griniov y Pugachov determina el argumento de *La hija del capitán*. Recordemos también el papel del camino en *Las almas muertas*, de Gogol, y en *¿Quién vive bien en Rusia?* de Nekrásov.

Aunque no vamos a abordar aquí la cuestión de la modificación de las funciones «del camino» y «del encuentro» en la historia de la novela, sí destacaremos uno de los rasgos más importantes «del camino», común a todas las variantes de la novela: el

camino pasa por el *país natal*, y no por un *mundo exótico ajeno* (España es, en *Gil Blas*, convencional; y la presencia temporal de Simplicissimus en Francia no tiene importancia alguna, porque la extrañeza del país extranjero es en este caso ficticia y no hay huella de exotismo); se revela y se muestra la variedad socio-histórica del país natal (por eso, si se puede hablar aquí de exotismo, será sólo de «exotismo social»: «tugurios», «detritus sociales», el mundo de los ladrones). El «camino» en esa función, ha sido utilizado también fuera de la novela, en géneros sin argumento tales como los apuntes de viajes del siglo XVIII (un ejemplo clásico es el *Viaje de Petersburgo a Moscú*, de Radischev), y en los reportajes de viajes de la primera mitad del siglo XIX (por ejemplo, Heine). Por tales características del «camino» las variantes novelescas citadas difieren de la otra línea de la novela de viajes representada por la novela antigua de viajes, por la novela sofisticada griega (a cuyo análisis hemos dedicado el primer ensayo del presente trabajo) o por la novela barroca del siglo XVII. Una función similar tiene en estas novelas el «mundo ajeno», separado del país propio por el mar y la lejanía.

Hacia finales del siglo XVIII, en Inglaterra, se establece y se impone en la llamada «novela gótica» o «negra», un nuevo territorio de desarrollo de los acontecimientos novelescos: el «castillo» (por primera vez, en este sentido, en *El castillo de Otranto*, de Horacio Walpole; luego, en Radcliffe, Lewis, etc.). El castillo está impregnado de tiempo, de tiempo histórico en el sentido estricto de la palabra, es decir, de tiempo del pasado histórico. El castillo es el lugar en que viven los señores feudales (por lo tanto, figuras históricas del pasado); los siglos y las generaciones han dejado importantes huellas en diversas partes del edificio, en el ambiente, en las armas, en la galería de retratos de los antepasados, en los archivos familiares, en las específicas relaciones humanas en la sucesión dinástica, de transmisión de los derechos hereditarios. Finalmente, las leyendas y tradiciones hacen revivir, con los recuerdos de los pasados acontecimientos, todos los rincones del castillo y de sus alrededores. Esto crea una temática específica del castillo, desarrollada en las novelas góticas.

La historicidad del castillo ha posibilitado que el tiempo presente un papel suficientemente importante en la evolución de la novela histórica. El castillo procede de los siglos pasados, y tiene vuelta la cara hacia el pasado. Es verdad que las huellas del tiempo tienen en él un cierto carácter de cosas de museo, de anticuario.

Walter Scott logró superar el peligro de quedarse en eso, orientándose preferentemente hacia la leyenda del castillo, hacia la relación del castillo con el paisaje entendido e interpretado desde el punto de vista histórico. La fusión orgánica en el castillo (con sus alrededores) de los momentos-rasgos espaciales y temporales, y la intensidad histórica de este cronotopo, han determinado su productividad plástica en diferentes etapas de la evolución de la novela histórica.

En las novelas de Stendhal y de Balzac aparece un lugar, nuevo en lo esencial, de desarrollo de los acontecimientos de la novela: «el salón-recibidor». Es evidente que el salón no aparece por primera vez en esas novelas; pero sólo en ellas adquiere la plenitud de su significación como lugar de intersección de las series espaciales y temporales de la novela. Desde el punto de vista temático y compositivo, ahí se producen encuentros (que ya no tienen el carácter casual de los anteriores encuentros en el «camino» o en un «mundo ajeno»); se generan los nudos argumentales; con frecuencia, tienen también lugar los desenlaces; y, finalmente, surgen —cosa muy importante— *diálogos* que adquieren un relieve excepcional en la novela, se revelan los caracteres, y las «ideas» y «pasiones» de los héroes.

Es muy clara esa significación temático-compositiva. Aquí, en el salón de la Restauración y de la Monarquía de Julio, está el barómetro de la vida política y de los negocios; en él se forjan y destruyen las reputaciones políticas, financieras, sociales y literarias; empiezan y se hunden las carreras; se dirigen los destinos de la alta política y de las finanzas; se decide el éxito o el fracaso de un proyecto legislativo, de un libro, de una obra de arte, de un ministro o de una cortesana-cantante de cabaret; en él están representados casi todos los grados de la nueva jerarquía social (juntados en el mismo lugar y al mismo tiempo); y, finalmente, en él se revela, en formas concretas y visibles, la fuerza omnipresente del nuevo dueño de la vida: el dinero.

Pero lo principal en todo esto, es la combinación de lo histórico y lo social-público con lo particular, e incluso con lo estrictamente privado, de alcoba; la mezcla de la intriga privada con la política y financiera; del secreto de estado con el secreto de alcoba; de la serie histórica con la cotidiana y biográfica. Ahí están condensados los rasgos visibles y concretos, tanto del tiempo histórico como del biográfico y cotidiano que, al mismo tiempo, están estrechamente relacionados entre sí, unidos en los rasgos co-

munes a la época. La época se hace concreta-visible y argumental-visible.

Naturalmente, en los grandes realistas —Stendhal y Balzac—, no sólo sirve el salón de lugar de intersección de las series temporales y espaciales, de lugar de condensación en el espacio de las huellas del paso del tiempo. Es tan sólo uno de los lugares. Balzac poseía una excepcional capacidad para *ver* el tiempo en el espacio. Recordemos, cuando menos, su destacada representación de las casas como historia materializada, su descripción de las calles, de la ciudad, del paisaje rural en el plano de su elaboración por el tiempo, por la historia.

Vamos a referirnos a un ejemplo más de intersección de las series espacial y temporal. En *Madame Bovary*, de Flaubert, el lugar de la acción es una *pequeña ciudad provinciana*. La ciudad provinciana pequeñoburguesa, con su modo rutinario de vivir, es un lugar muy utilizado en el siglo XIX (también antes y después de Flaubert) para situar los acontecimientos novelescos. Esa pequeña ciudad tiene algunas variantes, y entre ellas, una muy importante: la idílica (en los regionalistas). Nos referimos únicamente a la variante flaubertiana (que, de hecho, no fue creada por Flaubert). Esa pequeña ciudad es el lugar del tiempo cíclico de la vida cotidiana. Aquí no existen acontecimientos, sino, tan sólo, una repetición de lo «corriente». El tiempo carece aquí de curso histórico ascendente; se mueve en ciclos limitados: el ciclo del día, el de la semana, el del mes, el de la vida entera. El día no es nunca el día, el año no es el año, la vida no es la vida. Día tras día se repiten los mismos hechos corrientes, los mismos temas de conversación, las mismas palabras, etc. En ese tiempo, la gente come, bebe, tienen esposas, amantes (sin amor), intrigan mezquinamente, permanecen en sus tiendecitas y despachos, juegan a las cartas, chismorrean. Es el tiempo banal de la cíclica vida cotidiana. Nos es conocido en diversas variantes: en Gógol, Turguéniev, Gleb Uspenski, Schedrín, Chéjov. Los rasgos de ese tiempo son simples, materiales y están fuertemente unidos a lugares corrientes: a casitas y cuartitos de la pequeña ciudad, a calles somnolientas, al polvo y a las moscas, a los clubs, al billar, etc., etc. En ese tiempo no se producen acontecimientos y, por eso, parece que está parado. Aquí no tienen lugar ni «encuentros», ni «separaciones». Es un tiempo denso, pegajoso, que se arrastra en el espacio. No puede ser, por lo tanto, el tiempo principal en la novela. Es utilizado por los novelistas como tiempo auxiliar; se combina

con otras series temporales cíclicas o es interrumpido por ellas; sirve, frecuentemente, de trasfondo contrastante a las series temporales vitales y enérgicas.

Citaremos aquí un cronotopo más, impregnado de una gran intensidad emotivo-valorativa: el *umbral*. Este puede ir también asociado al motivo del encuentro, pero su principal complemento es el cronotopo de la *crisis y la ruptura* vital. La misma palabra «umbral», ha adquirido en el lenguaje (junto con su sentido real) un sentido metafórico, y está asociada al momento de la ruptura en la vida, de la crisis, de la decisión que modifica la vida (o al de la falta de decisión, al miedo a atravesar el umbral). En la literatura, el cronotopo del umbral es siempre metafórico y simbólico; a veces en forma abierta, pero más frecuentemente, en forma implícita. En las obras de Dostoievski, por ejemplo, el umbral y los cronotopos contiguos a él —de la escalera, del recibidor y del corredor—, así como los cronotopos que los continúan —de la calle y de la plaza pública—, son los principales lugares de acción, los lugares en que se desarrollan los acontecimientos de las crisis, caídas, regeneraciones, renovaciones, aciertos, decisiones que determinan toda la vida del hombre. De hecho, el tiempo es en este cronotopo un instante que parece no tener duración, y que se sale del transcurso normal del tiempo biográfico. Esos instantes decisivos forman parte, en Dostoievski, de los grandes cronotopos abarcadores del tiempo de misterios y carnavales. Esos tiempos conviven, se cruzan y combinan de manera original en la creación de Dostoievski, de la misma manera que convivieron, a lo largo de muchos siglos, en las plazas públicas de la Edad Media y del Renacimiento (de hecho, también en las plazas de Grecia y de Roma, pero bajo otras formas). En Dostoievski es como si, en las calles y en las escenas de grupo en el interior de las casas (preferentemente en los salones), reviviese y se trasluciera la plaza de los antiguos carnavales y misterios¹⁷. Naturalmente, con esto no hemos agotado los cronotopos de Dostoievski: son complejos y variados, al igual que las tradiciones que se renuevan en ellos.

¹⁷ Las tradiciones culturales y literarias (incluyendo las más antiguas) no se conservan ni viven en la memoria individual subjetiva de un hombre aislado, ni en ninguna «mentalidad» colectiva, sino en las formas objetivas de la cultura misma (incluyendo las formas lingüísticas y verbales); están, en ese sentido, entre lo subjetivo y lo individual (y son, por lo tanto, sociales); de ahí pasan a las obras literarias, ignorando a veces por completo la memoria subjetiva-individual de los creadores.

En la creación de L. N. Tolstói, a diferencia de Dostoievski, el cronotopo principal es el tiempo biográfico que transcurre en los espacios interiores de las casas y en las haciendas de la nobleza. Naturalmente que también existen en las obras de Tolstói crisis, caídas, renovaciones y resurgimientos; pero no son instantáneos, y no se salen del curso del tiempo biográfico, sino que están fuertemente soldados a él. Por ejemplo, la crisis y la iluminación de Ivan Illich comprende todo el último período de su enfermedad, y termina, exactamente, poco antes del final de su vida. Prolongada, paulatina y completamente biográfica, es también la regeneración de Pierre Bezujov. Menos prolongada, pero no instantánea, es la regeneración y arrepentimiento de Nikita (*La fuerza de las tinieblas*). Nosotros encontramos en Tolstói una sola excepción: la regeneración radical, no preparada de antemano e inesperada por completo, de Brejunov, en el último momento de su vida (*Año y servidor*). Tolstói no valora los instantes, no trata de llenarlos con algo esencial y decisivo; la expresión «de repente» se encuentra en él muy raramente, y nunca introduce ningún acontecimiento esencial. A diferencia de Dostoievski, a Tolstói le gustaba la duración, la longitud del tiempo. Después del tiempo y del espacio, tiene en Tolstói una importancia capital el cronotopo de la naturaleza, el familiar-idílico e incluso, el del trabajo idílico (en la descripción del trabajo campesino).

¿En dónde estriba la importancia de los cronotopos que hemos examinado? En primer lugar, es evidente su importancia *temática*. Son los centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela. En el cronotopo se enlazan y desenlazan los nudos argumentales. Se puede afirmar abiertamente que a ellos les pertenece el papel principal en la formación del argumento.

Junto con esto, aparece clara la importancia *figurativa* de los cronotopos. En ellos, el tiempo adquiere un carácter concreto-sensitivo; en el cronotopo se concretan los acontecimientos argumentales, adquieren cuerpo, se llenan de vida. Acerca de un acontecimiento se puede narrar, informar; se puede, a la vez, dar indicaciones exactas acerca del lugar y tiempo de su realización. Pero el acontecimiento no se convierte en imagen. Es el cronotopo el

que ofrece el campo principal para la representación en imágenes de los acontecimientos. Y eso es posible, gracias, precisamente, a la especial concentración y concreción de las señas del tiempo —del tiempo de la vida humana, del tiempo histórico— en determinados sectores del espacio. Eso es, exactamente, lo que crea la posibilidad de construir la imagen de los acontecimientos en el cronotopo (en torno al cronotopo). Sirve, en la novela, de punto principal para el desarrollo de las «escenas»; mientras que otros acontecimientos «de enlace», que se encuentran lejos del cronotopo, son presentados en forma de información y comunicación a secas (en Stendhal, por ejemplo, la información y la comunicación tienen una gran importancia). La representación se concentra y se condensa en pocas escenas; esas escenas iluminan también con luz concretizadora las partes informativas de la novela: véase por ejemplo, la estructura de la novela *Armance*). De esta manera, el cronotopo, como materialización principal del tiempo en el espacio, constituye para la novela un centro de concreción plástica, de encarnación. Todos los elementos abstractos de la novela —generalizaciones filosóficas y sociales, ideas, análisis de causas y efectos, etc.— tienden hacia el cronotopo y adquieren cuerpo y vida por mediación del mismo, se implican en la expresividad artística. Esa es la significación figurativa del cronotopo.

Los cronotopos examinados por nosotros tienen un carácter típico, de género. Están en la base de determinadas variantes del género novelesco, que se han formado y desarrollado a lo largo de los siglos (si bien es verdad, que las funciones del cronotopo del camino, por ejemplo, se modifican en ese proceso de evolución). Pero toda la imagen artístico-literaria es cronotópica. Esencialmente cronotópica es el lenguaje, como tesoro de imágenes. Es cronotópica la forma interna de la palabra —ese signo mediador con cuya ayuda las significaciones espaciales iniciales se transfieren a las relaciones temporales (en el más amplio sentido)—. No es lugar éste para abordar una cuestión tan especial. Nos referiremos por ello al respectivo capítulo del trabajo de Cassirer (*Filosofía de las formas simbólicas*) en donde se hace el análisis, rico en material factológico, del reflejo del tiempo en el lenguaje (la asimilación del tiempo por el lenguaje).

El principio del cronotopismo de la imagen artístico-literaria ha sido totalmente aclarado, por primera vez, por Lessing en su *Laocoonte*. Este constata el carácter temporal de la imagen artístico-literaria. Todo lo que es estáticamente espacial no debe ser

descrito estáticamente, sino que debe ser trasladado a la serie temporal de los acontecimientos representados y de la narración-imagen misma. Así, en el conocido ejemplo de Lessing, la belleza de Helena no es descrita por Homero, sino que se muestra su efecto sobre los ancianos de Troya; y ese efecto se aclara, además, mediante una serie de gestos y hechos de los ancianos. La belleza es incorporada a la cadena de acontecimientos representados, y al mismo tiempo, no es objeto de una descripción estática, sino de una narración dinámica.

Sin embargo, Lessing, aun planteando el problema del tiempo en la literatura con gran profundidad y productividad, lo sitúa básicamente en el plano técnico-formal (naturalmente, no en un sentido formalista). No plantea abierta y directamente el problema de la asimilación del tiempo real, es decir, el problema de la asimilación de la realidad histórica en la imagen poética, aunque ese problema también esté tratado de paso en su trabajo.

En el transfondo de ese cronotopismo (formal y material) de la imagen poética como imagen del arte temporal, que representa los fenómenos espacio-sensitivos en su movimiento y en su proceso de formación, se explica la especificidad de tales cronotopos típicos, de género, indispensables para la constitución del argumento, acerca de los cuales hemos hablado hasta ahora. Son los cronotopos épico-novelescos que sirven para la asimilación de la verdadera realidad temporal (histórica, hasta cierto punto), que permiten reflejar e introducir en el plano artístico de la novela momentos esenciales de esa realidad.

Sólo nos referimos aquí a los grandes cronotopos, abarcadores y esenciales. Pero cada uno de estos cronotopos puede incluir un número ilimitado de cronotopos más pequeños: pues cada motivo, como hemos dicho, puede tener su propio cronotopo.

En el marco de una obra, y en el marco de la creación de un autor, observamos multitud de cronotopos y relaciones complejas entre ellos, características de la obra o del respectivo autor; además, en general, uno de esos cronotopos abarca o domina más que los demás (son lo que, precisamente, han sido objeto del presente análisis). Los cronotopos pueden incorporarse uno a otro, pueden coexistir, combinarse, sucederse, compararse, confrontarse o en-

contrarse complejamente interrelacionados. Esas interrelaciones entre los cronotopos ya no pueden incorporarse, como tales, a ninguno de los cronotopos que están relacionados. El carácter general de esas interrelaciones es dialogístico (en el sentido amplio de este término). Pero ese diálogo no puede incorporarse al mundo representado en la obra ni a ninguno de sus cronotopos (representados): se encuentra fuera del mundo representado, aunque no fuera de la obra en su conjunto. Dicho diálogo entra en el mundo del autor, del intérprete, en el mundo de los oyentes y lectores. Y esos mundo son también cronotópicos.

Pero, ¿cómo se nos presenta el cronotopo del autor y el del oyente-lector? En primer lugar, no están representados en la existencia material exterior de la obra ni en su composición puramente exterior. Pero el material de la obra no es inerte, sino hablante, significativo (o semiótico); no solamente lo vemos y lo valoramos, sino que, en él, siempre oímos voces (aunque se trate de una lectura para sí, sin voz). Se nos da un texto que ocupa un determinado lugar en el espacio, es decir, está localizado; y su creación, su conocimiento, parte de nosotros, discurre en el tiempo. El texto como tal no es inerte: a partir de cualquier texto, pasando a veces a través de una larga serie de eslabones intermedios, llegamos siempre definitivamente a la voz humana: por decirlo así, nos tropezamos con el hombre; pero el texto está siempre fijado en algún material inerte: en las fases tempranas de la evolución de la literatura: en la sonoridad física; en las fases de la escritura; en manuscritos (en piedra, en ladrillo, en piel, en papiro, en papel); posteriormente, el manuscrito puede adquirir la forma de libro (del libro-pergamino o del libro-código). Pero, bajo cualquier forma, los manuscritos y libros están ya situados en las fronteras entre la naturaleza muerta y la cultura; y si los abordamos como portadores del texto, formarán parte entonces del dominio de la cultura —en nuestro caso, del dominio de la literatura—. En ese tiempo-espacio totalmente real, donde suena la obra, donde se encuentra el manuscrito o el libro, se halla también el hombre real que ha creado el habla sonora, el manuscrito o el libro; están también las personas reales que oyen y escuchan el texto. Naturalmente, esas personas reales (autores y oyentes-lectores) pueden encontrarse (y generalmente se encuentran) en tiempos y espacios diferentes, separados a veces por siglos y grandes distancias, pero situados, a pesar de eso, en un mundo unitario, real, incompleto e histórico; un mundo cortado del mundo *representado*

en el texto por una frontera clara y esencial. Por eso podemos llamar a ese mundo, el mundo *que está creando* el texto; pues todos sus elementos —y la realidad reflejada en el texto, los autores-creadores del texto, los intérpretes del mismo (si existen) y finalmente, los oyentes-lectores que están recreando y, en ese proceso, renovando el texto— participan de manera igual en la creación del mundo representado en el texto. De los cronotopos reales de ese mundo creador surgen los cronotopos, reflejados y *creados*, del mundo representado en la obra (en el texto).

Como hemos dicho, entre el mundo real creador y el mundo representado en la obra, existe una frontera clara y fundamental. Por eso no se puede olvidar, no se puede mezclar —como se ha hecho y se hace hasta ahora algunas veces—, el mundo representado y el mundo creador (realismo ingenuo); el autor-creador de la obra con el autor-individuo (biografismo ingenuo); el oyente-lector, de épocas distintas (y múltiples), que recrea y renueva, con el contemporáneo oyente-lector pasivo (el dogmatismo en la concepción y en la valoración). Todas las confusiones de este tipo son totalmente inadmisibles desde un punto de vista metodológico. Pero es de todo punto inadmisibile que se interprete esa frontera principal como absoluta e imposible de ser superada (especificación dogmática simplista). A pesar de que sea imposible la fusión entre el mundo representado y el creador, a pesar de la estabilidad de la frontera principal entre ellos, ambos están estrechamente ligados y se encuentran en permanente interacción; tiene lugar entre ellos un continuo cambio similar al constante intercambio de elementos entre el organismo vivo y su medio ambiente: en tanto está vivo el organismo, no se incorpora a ese medio ambiente; pero muere si se le aparta de él. La obra y el mundo representado en ella se incorporan al mundo real y lo enriquecen; y el mundo real se incorpora a la obra y al mundo representado en ella, tanto durante el proceso de elaboración de la misma, como en el posterior proceso de su vida, en la reelaboración constante de la obra a través de la percepción creativa de los oyentes-lectores. Como es natural, ese proceso de cambio es él mismo, cronotópico: se produce, primeramente, en un mundo social, que evoluciona históricamente, pero sin alejarse del cambiante espacio histórico. Incluso puede hablarse también de un cronotopo *creador* en el que tiene lugar ese intercambio entre la obra y la vida, y en el que se desarrolla la vida específica de la obra.

Se hace necesario, además detenerse, aunque sea brevemente, en el autor-creador de la obra y en su actividad.

Encontramos al autor *fuera* de la obra, como individuo que vive su existencia biográfica; pero también lo encontramos en calidad de creador en la obra misma, aunque *fuera* de los cronotopos representados, como si se hallara en la tangente de estos. Lo encontramos (es decir, su actividad), en primer lugar, en la composición de la obra: la divide en partes (canciones, capítulos, etc.) que adquieren, como es natural, una expresión exterior que, sin embargo, no se refleja directamente en los cronotopos representados. Estas divisiones son diferentes en los distintos géneros; en algunos de estos, además, se conservan tradicionalmente divisiones que venían determinadas por las condiciones reales de interpretación y de audiencia de las obras pertenecientes a esos géneros, en las épocas tempranas de su existencia, anteriores a la aparición escrita de las mismas (fase oral). De esta manera, distinguimos con la suficiente claridad el cronotopo del cantante y el de los oyentes, en la división de las canciones épicas antiguas; o el cronotopo de la narración, en los cuentos. Pero en la división de las obras de los tiempos modernos se tienen también en cuenta, tanto los cronotopos del mundo representado como los cronotopos de los lectores y de los que crean las obras; es decir, tiene lugar una interacción entre el mundo representado y el que representa. Esa interacción se revela también, muy claramente, en algunos momentos compositivos elementales: toda obra tiene un *comienzo y un final*, de la misma manera que también tiene un comienzo y un final el acontecimiento representado en ella; pero tales comienzos y finales están situados en mundos diferentes, en cronotopos diferentes, que no pueden nunca unirse e identificarse, y que a su vez, están interrelacionados y vinculados estrechamente entre sí. Podemos decirlo también de otra manera: estamos ante dos acontecimientos, el acontecimiento acerca del cual se habla en la obra, acontecimiento de la narración misma (en este último, también participamos nosotros como oyentes-lectores); esos acontecimientos transcurren en tiempos diferentes (diferentes también en cuanto a duración) y en lugares diferentes; y, al mismo tiempo, están indisolublemente unidos en el acontecimiento unitario, pero complejo, que podemos denominar obra, con todo lo que en ella acontece, incluyendo también aquí la rea-

lidad material exterior, su texto, el mundo representado en ella, el autor-creador y el oyente-lector. Nosotros percibimos, además, la plenitud de su integridad e indivisibilidad; pero, al mismo tiempo, comprendemos también la diferencia entre los elementos que la constituyen.

El autor-creador se desplaza libremente en el tiempo de la misma: puede comenzar su narración por el final, por el medio, o por cualquier momento de los acontecimientos representados, sin que destruya, sin embargo, el curso objetivo del tiempo en el acontecimiento representado. Aquí aparece claramente la diferencia entre el tiempo representado y el tiempo que representa.

Pero en este caso se plantea un interrogante más general: ¿desde qué punto espacio-temporal observa el autor el acontecimiento que está representado?

En primer lugar, el autor observa desde su incompleta contemporaneidad —con toda la complejidad y plenitud de ésta—; además, es como si él mismo se encontrase en la tangente de la realidad que está representando. Esa contemporaneidad desde la cual observa el autor, incluye en sí misma, en primer lugar, el campo de la literatura —pero no solo el de la contemporánea, en el sentido estrecho de la palabra, sino también el del pasado que continúa viviendo y renovándose en la contemporaneidad—. El dominio de la literatura y —más ampliamente— el de la cultura (de la cual no puede ser separada la literatura), constituye el contexto indispensable de la obra literaria y de la posición en ésta del autor, fuera del cual no se puede entender ni la obra ni las intenciones del autor reflejadas en ella¹⁸. La actitud del autor ante los diversos fenómenos de la literatura y de la cultura tienen un carácter dialogístico similar a las interrelaciones entre los cronotopos dentro de la obra (sobre las que hemos hablado más arriba). Pero esas relaciones dialógicas entran en una esfera *semántica* que sobrepasa el marco de nuestro análisis, dedicado únicamente a los cronotopos.

Como ya hemos dicho, el autor-creador, al encontrarse fuera de los cronotopos del mundo representado por él, no se halla simplemente fuera, sino como en la tangente de esos cronotopos. Representa el mundo, bien desde el punto de vista del héroe que participa en el acontecimiento representado, bien desde el punto

¹⁸ Hacemos abstracción de otros dominios de la experiencia social y personal del autor.

de vista del narrador, del autor testafierro, o bien, finalmente, sin recurrir a la mediación de nadie, conduce directamente la narración por sí mismo, como auténtico autor (en el habla directa del autor); pero también en este último caso, puede representar el mundo espacio-temporal con sus acontecimientos *como si* él fuese el que lo viera y observara, *como si* fuese testigo omnipresente. Incluso en el caso de que hubiese elaborado una autobiografía, o la más auténtica confesión, también se quedaría fuera, por haberla creado, del mundo representado en ella. Si hablase (o escribiese) de un acontecimiento que me hubiera sucedido a mí mismo, ahora mismo, me encontraría, *como narrador* (o escritor) de ese acontecimiento, fuera ya del tiempo-espacio en que se acababa dicho acontecimiento. Identificar de manera absoluta a uno mismo, al propio «yo», con el «yo» acerca del que estoy hablando, es tan imposible como levantarse uno mismo por el pelo. El mundo representado, por muy realista y verídico que sea, no puede nunca ser idéntico, desde el punto de vista cronotópico, al mundo real que representa, al mundo donde se halla el autor-creador de esa representación. De ahí que el término «imagen del autor» me parezca no logrado: todo lo que, dentro de la obra, se ha convertido en imagen, y entra, por lo tanto, en sus cronotopos, es algo creado, y no creador. La «imagen del autor», si por eso entendemos autor-creador, es una *contradictio in adjecto*; toda imagen es siempre algo creado, y no creador. Naturalmente, el oyente-lector puede crear él mismo para sí una imagen del autor (y generalmente la crea; es decir, se imagina de alguna manera al autor); puede, para ello, utilizar el material autobiográfico y biográfico, estudiar la época en la que el autor ha vivido y creado, así como otros materiales acerca del mismo; pero él (oyente-lector), tan sólo crea una imagen artístico-histórica del autor, que puede ser más o menos verídica y seria, es decir, sometida a los criterios que, generalmente, se aplican en tales casos a tales imágenes; pero que, naturalmente, no puede incorporarse al entramado imaginario de la obra. Sin embargo, si esa imagen es verídica y seria, le ayudará al oyente-lector a entender con más exactitud y profundidad la obra del autor en cuestión.

No vamos a abordar aquí el complejo problema del oyente-lector, de su posición cronotópica y de su papel *renovador* en la obra (en el proceso de su existencia); destacaremos sólo que toda la obra literaria *está orientada a su exterior*, hacia el oyente-lector y, en cierta medida, anticipa sus posibles reacciones.

Para concluir, habremos también de abordar un importante problema más: el de las fronteras del análisis cronotópico. La ciencia, el arte y la literatura tienen que ver igualmente con los elementos *semánticos* que, como tales, no se supeditan a determinaciones temporales y espaciales. Así son, por ejemplo, todas las nociones matemáticas: recurrimos a ellas para medir los fenómenos espaciales y temporales; pero, como tales, no tienen atributos espacio-temporales: son objeto de nuestro pensamiento abstracto. Es una formación abstracto-conceptual necesaria para la formalización y el estudio científico estricto de muchos fenómenos concretos. Pero los fenómenos no sólo existen en el pensamiento abstracto, son también propios del pensamiento artístico. Tampoco esos sentidos artísticos se supeditan a las determinaciones espacio-temporales. Es más, todo fenómeno es interpretado de alguna manera por nosotros; es decir, no sólo es incluido en la esfera de la existencia espacio-temporal, sino también en la esfera semántica. Esa interpretación incluye también en sí el momento de la valoración. Pero los problemas de la forma de existencia de esa esfera, y del carácter y forma de las valoraciones interpretativas, son problemas puramente filosóficos (pero, naturalmente, no metafísicos) que no podemos debatir aquí. Lo importante para nosotros es en este caso lo siguiente: sean cuales sean esas significaciones, habrán de adquirir, para incorporarse a nuestra experiencia (además, experiencia social), algún tipo de expresión espacio-temporal, es decir, una forma *semiótica* que sea oída y vista por nosotros (jeroglífico, fórmula matemática, expresión lingüístico-verbal, dibujo, etc.). Sin esa expresión espacio-temporal, ni siquiera es posible el más abstracto pensamiento. Por consiguiente, la entrada completa en la esfera de los sentidos sólo se efectúa a través de la puerta de los cronotopos.

Como ya hemos dicho al comienzo de nuestros ensayos, el estudio de las relaciones temporales y espaciales en las obras literarias comenzó hace poco; además, se estudiaron predominantemente las relaciones temporales, separadas de las espaciales a las

que estaban ineludiblemente vinculadas; es decir, no existía un enfoque cronotópico sistemático. Sólo la evolución posterior de la ciencia literaria podrá establecer lo viable y productivo del método propuesto en nuestro trabajo.

1937-1938¹⁹.

¹⁹ El capítulo «Observaciones finales» fue escrito en 1973.